

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ديالى

كلية التربية للعلوم الانسانيّة

قسم اللغة العربية



التّوظِيفُ البلاغيّ للتّجنِيسِ والمُشاكَلةِ في شِعرِ المُتنبّي

رسالة تقدّم بِها الطّالب

رَائِد حَمَد خَلَف كريْش الجبوريّ

إلى مجلِس قسم اللغة العربية في كلية التربية للعلوم الانسانية/ جامعة ديالى وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربيةوآدابها.

بِإشراف

أ.م. د. بَاسِم مُحمّد إبراهيم الفَهَد

صَفَر١٤٣٦هـ **تشرين الأول ٢٠١٤ م**

فهرست المحتويات

المقدمة

التمهيد

لمحات أسلوبية في شعر المتنّبي

الفصل الأوّل

التجنيس والمُشاكلة في المنظور الأسلوبي

الفصل الثاني

صور التجنيس في شعر المتنبّي

الفصل الثالث

نوعا المُشاكلة في شعر المتنبّي

الخاتمة

المصادر والمراجع

الملخّص باللغة الانجليزي

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمدُ للهِ رب العالمين، والصّلاةُ والسّلام على خير المرسلين مُحمّدٍ وآلة وصحبهِ أجمعين، ومَن تَبعَهُم بإحسانٍ إلى يوم الدّين، وبعد.

فقد تشرّفتُ بدراسة حول شعرِ أبي الطّيّب المتنبّي، بعد أن كانت نفسي توّاقةٌ إلى إدراكِ سرّ معانيهِ وصورهِ الفنّية، ومحاكاة تلك النّفس العربية الأصيلة أصالة العرب والعُروبة، أقولُ قدّر الله (ﷻ) لي أن أنال ذلك الشّرف في التّصدّي لاستقراء أبياتٍ مُنتقاةٍ من نُخبة أشعاره؛ إذ جاء التّوظيف البلاغي فيها جليًا للتجنيس والمُشاكلة، الفنين البديعيين التوأمين، فوسمتُ دراستي بـ ((التوظيف البلاغي للتجنيس والمُشاكلة في شعر المتنبّي))، وتأتي أهمية هذه الدراسة من خلال الوقوف على الأثر الجمالي الذي يتركه هذان الفنّان البديعيّان في سياق شعر المتنبّي، واقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تكون خطة الكتابة مقسّمة على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. إذ يجيء التّمهيد للحديث عن مصطلح التّوظيف، وتسليط الضوء على أبرز اللمحات الأسلوبيّة في شعر المتنبّي على نحو من الانتقاء لأبياتٍ بعينها، وأتناول في الفصل الأوّل التّوظيف الأسلوبي للتجنيس والمُشاكلة ودلالتهما السّياقيّة، ويأتي الفصل الثاني للحديث في أنواع التّجنيس في شعر المتنبّي، واستكمالًا لموضوع الدراسة تأتي الدراسة الفنّية لنوعي المُشاكلة ـ التحقيقي والتّقديري ـ في أمثلة شعريّة ـ أحسبها ـ الأدلّ والأظهرُ على الأثر الجمالي لظاهرة المُشاكلة في المستويين الدلالي والصّوتي، بعد أن تأمّلت ندرة الشّواهد الشّعريّة التي تمثّل بها البلاغيّون في بيان معنى المُشاكلة وآليتها في الكلام، واقتصارهم على شواهد لا تتعدى عدد أصابع اليد، جاءت فكرة دراستي هذه لإثبات وقوع هذا الفن، وتوضيح أثره البلاغي في شعر أكبر شعراء العربيّة أنموذجًا دالًا على وقوعها في الشّعر العربي القديم، فيما يفتح لدى الدّارسين في دراسة المُشاكلة في شعر شاعر آخر حفل شعره بالبديع كأبي

تمّام مثلًا، والوقوف على ما يترتّب على تلك المشاكلة من أثر بليغ في السّياق الشّعري.

ولعلّنا في سياق دراستنا هذه لم نعمد إلى عمليّة الجرد والاستقصاء للأبيات التي وقع فيها التّجنيس بأنواعه، والمُشاكلة بنوعيها- في أبياته جميعًا خشية أن يكون همّنا من وراء هذه الدّراسة الفنّية الحصر فحسب، وينتفي الغرض الذي أردنا وقصدنا وهو الوقوف على الجوانب الجماليّة لهذين المظهرين الأسلوبيين في شعر شاعر كبيرٍ كالمتنبّي الذي بشعره فنون البديع جميعًا، ولعلّ مندوحة لطيفةً في قول القائل " أخذ القليل خير من ترك الجميع" فالمعاني والصّور والأخيلة التي زخر بها شعر المتنبّي يعجز الفكر عن تصوّرها والإحاطة بها من أطرافها جميعًا، فمهما قلنا في شعره وميزاته الفنّية فلم نقل أكثر مما قيل، ولكن ـ حسبُي ـ أنّي حاولتُ بجدٍّ واجتهادٍ استقراء الوجوه الجماليّة في بعض الصّور البديعيّة في سياق شعر المتنبّي، إذ كان منهج دراستي فنّيًا يعتمدُ الانتقائيّة في اختيار النّصوصمن شعر المتنبّيالتي اتّسمت بالمعنى المؤثّر واللّفظ الرقيق المُعبّر عن القصد بروح أدبيّة فنّية، ويكون مسك الخِتام مع الخاتمة التي ستتضمن أهم النّتائج والملاحظات العلميّة التي خلص إليها البحث، واستمدّت الدراسة مادّتها من جُملة غير يسيرة من المصادر والمراجع، كان من أبرزها ديوان أبي الطّيب المتنبّي بشرح أبي البقاء العُكبري (ت٦١٠هـ) المسمّى (التبيان في شرح الدّيوان)، ومفتاح العلوم للسّكاكي، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العَسكريّ، والمثل السّائر لابن الأثير، ومن أبرز المراجع التي عَمدتُ إلى النظر في مادتها كتابُ (الانزياح الشّعري عند المتنبي للدكتور أحمد مُبارك الخطيب، و (فن الجناس) لعلي الجندي، و(البلاغة الاصطلاحية) لعبده عبد العزيز قليقيلة، وغيرها من الرسائل الجامعيّة والبحوث المنشورة، ولعلّ فكرة الغوص في أمثلة شّعريّة جديدة تدلّ على ظاهرتي المُشاكلة والتّجنيس والوقوف على استنباط فوائدها على المستويين الدلالي والايقاعي، أقول إنّ ذلك هو ما شكّل الصعوبة أمام الباحث وهو في خطوته البحثيّة الأولى، إلّا أنّ مساعدة مشرفي الاستاذ المُساعد الدّكتور باسم

محمد ابراهيم، وأساتذتي الفضلاء، لا سيّما أستاذيّ الفاضلين أ.د. إياد عبد الودود الحمداني، و أ.د. فاضل عبود التّميمي، هو ما ذلّل تلك الصعوبة.

ولعلّ فيما سيقوم بتقديمه لي أساتذتي المُناقشون من ملاحظات تقّوم البحث وتصلُ به إلى غايته المنشودة ما يعينني على إخراجه على أحسن الوجوه، ولن نصل به ـ حتمًا ـ درجة الكمال فالكمال من صفات الخالق (ﷻ)، والمخلوق مجبولٌ على النّقص والزّلل، والله من وراء القصد، وهو الهادي إلى الصّواب.

التّمهيد

ملامح التوظيف البديعيّ في شعر المتنبّي

وُسِمَ عنوانُ الرّسالة بلفظ "التّوظيف" ليتناسب مع المحتوى، إذ خصَّ هذا المصطلح الوجه البلاغي للتجنيس والمشاكلة فحسب، ولعلّ المتأمّل لمعنى "التّوظيف" المُعجمي يجد أنّها كلمة مشتقّة من الوظيفة، وهي ما يُقدّر من رزقٍ أو طعامٍ او نحوهما للعاملين عليها، ووَظَفَ الشيءَ على نفسه، ووظّفهُ توظيفًا: إذا ألزمها إيّاه، والتّوظيف: يعني الوظيفة، واستوظَفهُ بمعنى استوعبه.(١)

والتّوظيف البلاغي للتجنيس والمُشاكلة في شعر شاعر كبيرٍ كالمتنبّي يعكِسُ الأثر الأسلوبي الذي يتركهُ هذان الفنّان البديعيان على مستويات السّياق الشعري من جهة التّركيب، والدّلالة، والصوت، فهو توظيف أسلوبٍ سعى فيه المتنبّي إلى تزيين اللفظ بأجملَ حُلّةٍ، حتّى يظهر المعنى بأروع دلالة وأحسنها إيقاعًاعلى المستوى الصوتي، فهو تلاؤمٌ واتفاق وجرس بين اللفظ والمعنى يرسمه المتنبي رسم فنانٍ مقتدرٍ، حتى تتلاحم الصور متتالية متجانسة متشاكلة في قصيدٍ شعريّ يجمعها على نحوٍ من الدّقةِ والانتظام العجيبين، فيصلُ بهما إلى التّأثير في المتلقّي تأثيرًا يجعله يطربُ تارةً، ويذهَلُ تارةً أخرى، ويُصفّقُ معبِّرًا عن إعجابه مرّاتٍ عِدّة، فَشِعرُ المُتنبّي رسالة إيحاء وتخييل وإبداعٍ وتصويرٍ في غاية الرّوعة، ولعلّ السامع يتأثّر ويتأمّل المعنى الذي ساقه المتنبيّ بألفاظٍ مُتجانسةٍ ملوّنةٍ بين دلالة وإيقاعٍ متلائمين، فيقول:

---

(١) ينظر: لسان العرب، جمال الدين بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (ت٧١١)، تحقيق عبد الله الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم الشاذلي، دار المعارف، مصر ، (د.ت)، مادة (وَظَف) ؛ والقاموس المحيط، مجد الدين الفيروز آبادي (ت٨١٧هـ)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥، مادة (وَظَفَ).

لا تعذرِ المُشتاقَ في أشواقِهِ حَتّى يكون حشاكَ في أحشَائِهِ[(١)]

فالمعنى في أعلى درجات المُبالغة في الوصول إلى ما يُحسُّ به الآخرون من لوعةٍ وكَمدٍ واشتياقٍ مرير، لن تصل إلى معاناتهم الحقيقية ومقدار انفعالهم وتأثّرهم ما لم تعش التجربة التي عاشوا، وتُسقى من الكأس الذي شربوا، فمعنى قوله مجانِسًا ((حتى يكون حشاك في أحشائه)) أي أن تُحب كما أحبّ أو أن يكون قلبك في قلبه توسّلًا إلى عذلهِ أو عُذره، وليس أعجب من هذا وصف، من خلالٍ توظيف مظهر بديعي لإيصال الفكرة التي آمن بها المتنبيّ فجسدها بشاعرية عالية.

ولعلّ من المُناسب في هذا المقام أن نقفَ وقفةً قصيرةً مع أبرز المظاهر البديعيّة التي وظّفها المتنبّي في شعره، وأن نستدلّ ببيتٍ أو بيتين على تلك المظاهر، مع إظهار الجانب الجمالي والفنّي لها على وجه الإيجاز، وبما يُؤسس تمهيدًا لهذه الدراسة التي ستتناول فنًّا بديعيًّا ينتمي إلى المحسنات اللفظيّة ـ أعني التّجنيس ـ وآخر ينتمي ـ بحسب الرّؤية البلاغية ـ الى المُحسنات المعنوية وهو المُشاكلة.

والمتنبّي كغيرهِ من شعراء عصره افتتن بالبديع وأولع به، فوظّفه في شعره أحسن توظيف في الدّلالة على القصد الذي أراد أن يبتعد في أحيانٍ كثيرة عن المألوف عند الشعراء في آلية ذاك التّوظيف، مبدعًا مبتكرًا للمعاني الجديدة، وكان مُتأثّرًا بأساليبهم وتفنّنهم في القول أحيانًا أُخَر، ولعلّ من أبرز مَنْ تأثّر المتنبيّ بشعره هو

(١) ويُروى: لا تعذُل، ديوان المتنبيّ:١٨/١، والمُتنبي هو أحمد بن الحُسين الجعفيّ الكوفي، ولد في الكوفة سنة ثلاثٍ وثلاثمائة في محلّة يُقال لها (كِندة)، وانتقل إلى الشّام، وفيها نشأ وتأدّب وألتقى كثيرًا من علماء اللغة والأدب ونهل من علمهم، مثل الزّجاج، وابن السّراج، وأبو الحسن الأخفش، وأبو بكر محمد بن دريد، وأبو عليّ الفارسي، توفّي مقتولًا سنة أربع وخمسين وثلاثمائة من الهجرة. ينظر: الصبح المنبئ عن حيثية المتنبّي، يوسف البديعي، تحقيق محمد السّقا ومحمد شتا، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٤: ٢٠-٢١.

أبو تمّامٍ الطّائي الذي سبق المتنبّي، وجاء بمعانٍ جديدةٍ وافق بها ملامحَ عصرهِ ومقتضيات الحياة العباسيّة وما حملته معها من ترفٍ فكريٍّ وثقافي أثّر في الشّعر وتأثّر به، فكان الشعر العباسي ـ ومنه شعر المتنبي ـ الصورة الناصعة لتلك الحياة على المستويات كافة، الحضارية والسّياسية والاقتصادية، وما رافقتها من أحداثٍ وتقلّباتٍ شهدها العصر فمثّلها الشّعر.

وقد اقترن مصطلح البديع بشعراء معينين هم الشّعراء المُولّدون أو المُحدِثون ممّن عاصروا بشارًا أو جاءوا بعده، وتواتر اصطلاح البديع على تلك الفنون التحسينيّة للكلام من جهة لفظه ومعناه، وقد تناول ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) المُصطلح وجعله عنوانًا لكتابه ممّا يدّلّ به على فنون من الشّعر كالاستعارة، والتّجنيس، والمطابقة، ورد الأعجاز على الصُّدور، والمذهب الكلامي، وغيرها فكان عمل ابن المعتز مُتميّزًا في مجال الدرسين البلاغي والنّقدي على الرّغم من أن الجاحظ (ت٢٥٥هـ) وسواه سبقوه إلى البحث في فنون بلاغيّة كثيرة.[١]. ((والبديع قديم قِدمَ الشّعر العربيّ؛ لأنّه صناعة فنّية أساسيّة في الإبداع الشّعريّ، لا يُسمّى الشّعر شعرًا بدونها)).[٢] ولعلّ الدّارس لمظاهر البديع في الموروث البلاغي القديم يُدرك سمات التّشارُك والتّقابُل والتّوازن بين تلك المظاهر، كما هي الحال مع دراستنا الحالية التي تجمع بين مظهرين بديعيين بينهما تلك السّمات مُشتركة، وإن تباينا في التّوزيع الموضوعي لفنون البديع، إلّا أنّ تقارُب المُصطلحين من وجوهٍ عِدّة يحملُنا على الدّراسة المُوازنة بينهما، وبيان أثرهما الأسلوبي.

(١) يُنظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغيّة نقديّة، د. محمد الواسطي، دار نشر المعرفة، الرباط، ط١، ٢٠٠٣: ٣٤ـ٤٠.
(٢) المصدر نفسه: ٤١.

يفتحُ شعر المتنبيّ الباب على مصراعيه لظواهر بلاغيّة مختلفة، إذ يُخاطب الحس الشعوري للمتلقّي، كما يترك المتنبّي بصماته البيانيّة بأحسن لفظٍ، وأدقّ معنى، وصولًا إلى القصد الذي يرمي إليه، فيثير ذلك الجدل الطويل في تأمّل الفكرة التي أراد، ويكون التّنازع في فهمها بين لغويّ وناقد وشاعر ذي باعٍ طويل في نظم الشعر، فالمتنبّي يغوص في أعماق النّفس الإنسانيّة مصوّرًا آلامها وآمالها من خلال نفسه الأبيّة التي اختارت العُنفوان ضدّ الظُلم بكل أشكاله طريقًا لها، ومثّل شعرهُ تلك الثورة العارمة ضد الطّغيان والطّغاة، رسم لنا بالكلمات الموحية أروع اللوحات الشعريّة، بنسجٍ مُدهِشٍ حيّر مَن وقفَ على تفسيره ـ دون مُبالغة ـ حتّى وصل شعره الذّروة بين شعر الشعراء من قبله وبعده، ودلّت شروحُ شعره على القيمة الفنّية لذلك الشعر العظيم الذي جادت به قريحة مُبدِعٍ استحقّ الاحترام والثّناء في كلّ زمانٍ ومكانٍ.[1] وهو القائل عن قصيدةٍ ينظمها ويذيعها فتبهر لها العقول، وتحار الرّؤى والأفهام:

أنا الّذي نظرَ الأعمَى إلى أدَبي   وَأسمَعَتْ كلِمَاتي مَنْ بِهِ صَمَـمُ

أنامُ ملءَ جفوني عَن شَوارِدِهـا   وَيَسهرُ الخلقُ جرّاها ويختَصِـمُ[2]

وهذا ما دلّ عليه قول العُكبري (ت٦١٠هـ) وهو من أبرز شرّاح شعر المتنبّي ـ وهو الشرح الذي اعتمدناه في هذه الدراسة ـ إذ قال لمّا تعرّض لشرح البيت الأوّل رواية عن المعرّي أنّه كان إذا أنشدَ البيت قال: أنا الأعمى.[3]، وليس أدّل من ذلك في ذيوع شعره واشتهاره بين النّاس، بدوهم وحضرهم حتّى تحقّق واستبان وثبت في

(١) شُرِحَ ديوان المُتنبّي بشروحٍ عدة منها، شرح ابن جنّي، ومُعجز أحمد للمعرّي، وشرح العُكبري الذي نحن بصدده.

(٢) ديوان أبي الطّيب المتنبّي بشرح أبي البقاء العكبريّ (ت٦١٠هـ) المُسمّى التّبيان في شرح الديوان ، ضبط نصّه وصحّحه د. كمال طالب، دار الكُتُب، ط٢، ٢٠٠٨م، بيروت: ٣٨٨/٣.

(٣) ديوان المتنبي: ٣٨٨/٣.

العقول وتمكّن من القلوب حتى بين ذوي العاهات ممّن فقد حاستين هما أصل التّذوق: النّظر والسّمع، ولعلّنا نلحظ في فخر المتنبّي بنفسه وشعره مزيّة المُبالغة والكبرياء والخُيلاء، لكن المُتأمّل في شعره، وما يحمله معه من جواهر ثمينةٍ في أسلوبه وصياغته ومقاصده وموسيقاه أقول: يشهدُ للشّاعر بما ادّعى، ويُقرُّ بدعواه فيُنزلهُ منزلته بين الشعراء، فهي تلك الكبرياء التي تليق بفرسانها، حتّى استحقّ المتنبّي لقب " مالئ الدنيا وشاغل الناس".(١) وشعر المتنبّي الجَزل بمعناه، والحسن في لفظه ومبناه، وشاعرّيّة هذا الشّاعر المبدع وقدرته على التّصوير الفنّي، وابراز القصد بأوجز اللفظ، جعل منه مستحقًّا لهذا اللقب بكل فخر.

وسوف نرصد في هذه الصفحات القليلة أبرز اللّمحات الأسلوبيّة التي وسم بها شعر المتنبّي في شتّى أغراضه وموضوعاته، إذ نتوخى في ذلك الإيجاز الشديد، وبما يؤسس تمهيدًا للدراسة التي بين أيدينا، ولا ندّعي بعدها الإتيان بالجديد في هذا السّياق، فما قيل عن شعر المتنبّي وقيمه الفنّية أكثر من أن يُعدّ أو يُحصى، ولعلّنا نقف عند أبياتٍ بعينها شكّلت مظاهر أسلوبيّة تنبئ بصراحةٍ عن براعة ذلك الشعر وبلوغه الغاية في المتانة، وجودة السّبك، والرّصانة، والأصالة بالانتماء الى تلك اللغة الرصينة قلبًا وقالبا، لفظًا ومعنى، فنطالع لمحات أسلوبيّة في شعر المتنبّي من خلال شواهد دلّت عليها وكما يأتي:

١.**الإيجاز في غير خلل:** قد يعمد المتنبّي إلى إيجاز وتكثيف المعنى الجليل في اللفظ القليل، أو ما يُسمى بـ (جوامع الكلم)، وهذا ما دلّ عليه في صورة من التّجنيس:

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م: ١٦٧.

بأيّ بلادٍ لم أجـــرّ ذوائبي وأيّ مكانٍ لم تطأه ركائبي[1]

فدلّ من خلال صورة التّجنيس بين (ذوائبي وركائبي) على الشّموليّة والاتساع في النّظم للشّعر في كلّ شبرٍ من الأرض مُتغزّلًا، أو يركب غازيًا مقاتلًا أو قاصدًا وجهةً معينةً يطمع لبلوغها في سفره جميعًا، فحيثما حلّ في أرض اختبر وخبر؛ ولعلّ الوظيفة النّفسيّة التي تعكسها صورة التّجنيس في مباغتة المتلقي بمغايرة المعنى على الرّغم من التلاؤم الصوتي بين الكلمتين، أقول: لعلّ ذلك السرّ في منح التّصوير ذلك الجمال، وترشيح المعاني وتكثيفها مع الإجمال، وسوف نقف في دراستنا هذه على الأثر الأسلوبي للتجنيس بأنواعه في شعر المتنبّي في فصل مستقل لهذا الموضوع.

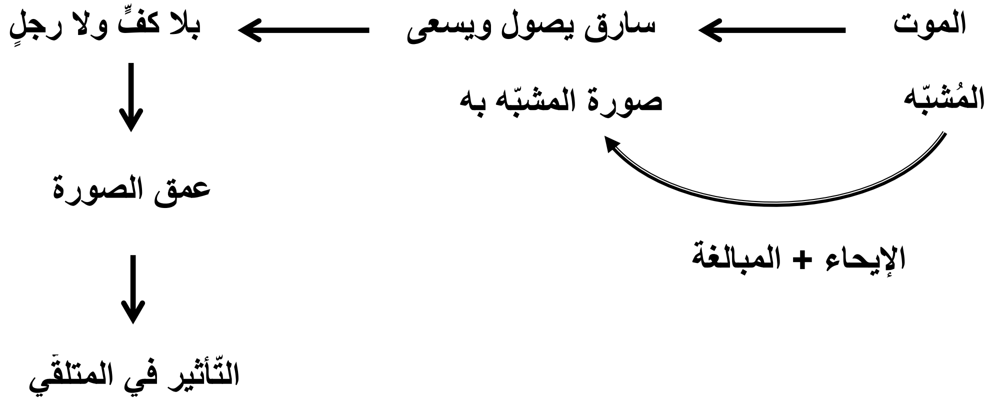
٢.**الدّقة في الوصف:** لم يصف شاعرٌ الموتَ كما وصفه المتنبّي، موظّفًا بذلك عُنصر التّشخيص له أيّما توظيف، فيقول:

ومَا المَوتُ إلّا سارقٌ دَقّ شَخصُهُ يَصولُ بِلا كفٍّ ويسعَى بلا رجلِ[2]

فالموت على وفق رؤية المتنبّي سارق لا يُمكن أن يُرى بالعين المُجرّدة ومع ذلك، فهو يفعلُ كما الصّائل الجائل في اختطاف الأرواح، فجاء التّشبيه مع القصر ب (ما و إلّا) لمنح الصورة فاعليتها في إبراز المعنى بأروع ما يكون، كما جاء في المخطط الآتي الذي يُبرز فاعلية التّخيل عند الشّاعر:

---

(١) ديوان المتنبي: ١٦٢/١.
(٢) ديوانه: ٥٠/٣.



ولعلّ نقل صورة العقلي (غير المرئي) متمثّلًا بالموت إلى صورة حسيّة تتجسّد في السّارق وما انماز به من صفاتٍ تعكس رؤية المتنبّي الفنيّة في الوصف، وتكشف عن مديات الشّاعرية التي يتمتع بها أفق شاعر مبدع.[1]

ولعلّنا نلمحُ سمة المُبالغة في الوصف في بيتٍ آخرٍ يقول فيه:

فَكأنّ أرجُلها بِتُربــةِ مَنبَـــجٍ يَطرحنَ أيديها بِحصْنِ الرّانِ[2]

فاقترنت صورة المُبالغة عندهُ بالوصف المُوغل الذي أشاد به إشادةً واضحةً بسُرعةِ فرسه، فهي قويّة وشديدة بمكان بحيث تطأُ أرجُلها تُربة مَنبِج من الشّام، وتتسارع أيديها إلى أرض الرّوم بحصن الرّان، فجاء التّشبيه بـ (كأنّ) مقترنًا بالأسلوب الكِنائي القائم على أعلى درجات التّخيّل، فلا يُمكنُ أن يُتصوّر لتلك الفرس ـ مهما كانت سرعتُها ـ أن تكون بهذا الوصف، وهذا ما يفسّرهُ عُمق التّخيّل عند هذا الشاعر المُبدع في اختيار الصورة، وامتزاجها مع الحدث الذي يُرافقها فكأنّها تُريد ـ أي الفرس ـ أن تبلُغَ أرض الرّوم بخطوةُ واحدةٍ، فالمتنبّي في هذه الرّؤية التّخيّلية يصدّر ثورة على التّصور الواقعي، فلم تكن تعنيه الحقيقة الموضوعيّة

---

(١) يُنظر: الكشف والتنبيه على الوصف والتشبيه: صلاح الدين بن خليل بن أيبك الصفدي (ت٧٦٤ هـ)، تحقيق د. هلال ناجي ووليد بن أحمد الحسين، الحكمة، بريطانيا، (د.ط)، (د.ت)

(٢) ديوانه: ١٨٠/٤.

بالنظر إلى الأشياء بوصفها ماهياتٍ مجرّدة، وإلى الأحداث والأفعال بصورة البديهيّات، وإنّما أبعد عن ذلك إلى التّعبير بإحساس شاعريٍ يقتربُ فيه من المذهب التّعبيري في نظم الشّعر.(١)

٣.**استحضار الصّورة المُبتكرة:** امتلك المُتنبّي حسًّا فنيًّا، ومُخيّلةً ثرّة منحته القُدرة على التّصوير المُبتكر لمُشاهداته التي أثّرت فيه، فقال في وصفِ مِشية الأسد:

يطأُ الثّرى مترّفقًا من تِيههِ   فكأنّهُ آسٍ يجِسُّ عليــــلَا(٢)

يستحضر المُتنبّي صورة الأسد في مِشيته في خُيلاء ورفعة وشُموخ، ويبتكرُ له صورةً مماثلة في حركاتها وسكناتها ألا وهي صورة الطبيب الذي يتفحّص المريض برفقٍ وهو يتوخّى الحذر، فجاء التّشبيه التّمثيلي ليدُلّ على تلك الصورة التّشخيصيّة التي رسمها بالأداة (كأنّ) فأعطى بذلك ملامحها بتشكيلٍ يُلفت الانتباه، فميزة الصورة المُستوحاة من تصوير مشية الأسد المُختالة تناسبًا مع حاله من البأس والقدرة والتّمكن والسطوة، فتوظيفُ الأداة (كأنّ) دون غيرها من الأدوات يحظى بخصوصيّة بيانيّة إذ تتقدّم (كأنّ) الأصل في التّشبيه وهو المُشبّه من بين الأدوات الأخرى التي تتقدّم المُشبّه به، فحركة الأسد، وصفة مشيهِ ـ بحسب ما يرى المتنبّي ـ متناسقةً مع شخصه وقوّته وهنا يستقرّ الوصف، وتشخيص صورة هذا الحيوان المُفترس على نحوٍ يتلاءم مع سياق المديح الذي هو بصدده، ولعلّنا نلمسُ أثر الخيال في فكر المتنبّي وعلاقته بالتصوّر في شعره حتّى يصلَ به إلى تلك المرحلة من الإبداع الفنّي، تاركًا الانطباع والتأثير لتلك الصّورة التي رسمها في ذهن المُتلقّي، إذ إنّ التّصور يتّكئ على التّخيّل، فهو

(١) يُنظر: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، د. علي محمد هادي الربيعي، دار صفاء للنشر، عمّان، ط١، ٢٠١٢: ١٢٠.
(٢) ديوانه: ٢٥٣/٣.

فعّاليّة استرجاعية لصور قد رسمها في دماغه بعد أن مرّت به، ويرتقي الخيال بوصفه مؤثّرًا ابداعيًّا لنسجِ صورٍ لم يرها الشّخص من قبل، ولعلّ الفعاليتين ـ التخيّل والتصوّر ـ عمليّة واحدة؛ لأنّهما رؤية داخليّة بعين العقل يلحق أحدهما بالآخر.[١]

ولعلّ المتنبّي في استحضاره الصّورة الاستعارية في شعره يوظّفُ عُنصر الخيال أيّما توظيف، فتخيّل هذا الشّاعر المُبدع هو الذي جعله يصرّح بإيحاءٍ تفكّ رموزه بالتّفكر وشَحذ الأذهان حين قال مصوّرًا وجه حبيبته حين رأته، وحاله لمّا رآها:

فَلَم أرَ بدرًا ضاحِكًا قَبلَ وجهِهَا   وَلمْ تـَرَ قبلــــي مَيِّتًا يتكلّمُ[٢]

فقد جاء التّشخيص للبدر عندما منحه صفةً حسّية هي الضّحك والابتهاج لما تفرح المحبوبة برؤية من تُحب، ومُقابلة ذلك بما يحِلُّ به من صدمةٍ عنيفةٍ تُفارقُ فيها الرّوح الجسد، فهي تلك النظرة القاتلة التي تجعلهُ ناطقًا دونما وعيٍ منه.

٤. **الاغراب في التّخييل:** وظّف المتنبّي التّخييل في مدائحهِ أكثر ما يكون، ليشيد بفضائل ممدوحه حتّى أغرب في بعض الأبيات، وأوغل، فقال مادحًا سيف الدّولة:

رأيتُكَ فـي الّذين أرى مُـلوكًا   كأنّك مُستقـيمٌ فـي محالِ

فإن تفقِ الأنامَ وأنتَ منهُـم   فإنّ المِسكَ بعضُ دمِ الغزالِ[٣]

فبعد أن أعطى تصوّرًا واضحًا عن حال الممدوح من الاستقامة بين الاعوجاج، جاء بصورة غريبة من نسج خياله لإثارة الانفعال لدى المتلقّي حتّى يفهم حقيقة ذلك الممدوح، فوظّف لذلك التّشبيه الضمني الذي تجيء فيه هيأة المشبه به

---

(١) ينظر: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح: ٩٤.
(٢) ديوان المتنبّي: ٨٣/٤.
(٣) المصدر نفسه: ٢٢/٣.

برهانًا على إمكان حال المُشبّه، فإنّ المعنى البليغ الذي أضفاه المتنبّي على البيت الثّاني هو إثبات دعوى تشيد بفضل الممدوح على سائر الناس رغم أنّه منهم، فقد يفضلُ بعضُ الشيءِ الكُلّ جملةً، كالمِسك وهو بعضُ دم الغزال، وربّ واحدٍ بَذَّ أمة، وبعضٌ قد فاتَ جملة.

وقد رأى الباحثون أنّ الأفكار والصّور إنّما تنبعثُ في خيال المُبدع، فهي ليست زبدًا طافيًا بلا جذور، بل على العكس من ذلك فالمبدع يستحضر إلى ذاكرته كلّ ما التقطته حواسه عبر الأيام، محتفظًا بها بوصفها خزينًا ثرًّا لديه.[١]

٥. **تكثيف المعاني في البيتِ الواحِد:** وهذا ما نلمِسهُ في قول المتنبّي وهو يصِفُ ما قام به سيفُ الدّولة الحمداني في وقعةِ بني كلابٍ عندما فعل بهم ما فعل فغلب وانتصر، وجعل عاليهم سافِلهُم:

فَمسّاهم وبُسطُهم حريرٌ وصبّحهُم وبُسطُهمُ ترابُ[٢]

وقد تعرّض د. إياد الحَمداني[٣] إلى تفسير صورة البيت التي انسجمت مع طبيعة الحدث المهُول القائمة على التخيل المُبتكر بأسلوب كنائي أدّى الى استقطاب القارئ، إذ ارتبطت الكناية بالمستوى الرمزي والبحث في ظلال المعاني التي تتفتّح إلى ما لا نهاية من التصورات الإيحائية المُستندة إلى عمليّة تداعي المعاني، ولعلّنا نلمحُ في الأسلوب الكنائي الإيجازَ أيضًا من خلال تكثيف المعاني المستحضرة في ذهن شاعرٍ مُبدعٍ كالمتنبّي الذي يوظّف المظاهر البيانيّة توظيفًا يجعل من المُتلقّي في حالٍ من الرضا والارتياح، وهو يشعر بمُتعة

---

(١) ينظر:: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح: ١٠٢، والأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعة للدراسات، ط١، ١٩٨٤: ٢٦-٢٧.

(٢) ديوان المتنبّي: ٩٦.

(٣) ينظر: الكناية ، محاولة لتطوير الإجراء النّقدي، د. إياد عبد الودود الحمداني، مطبعة جامعة ديالى، ط٢، ٢٠١١: ٤١.

إدراك سرّ الجماليّة التي أضافها الطابع الكنائي في النّص الشعري على مستوى بيتٍ مستقلٍّ فيه من الإيحاء ما فيه.

٦. **التلاؤم الصوتي وآلية التكرار:** نستدلُّ على ذلك من خلال توظيف المتنبي لفنّ التصدير أو ردّ الأعجاز على الصدور ـ الذي فصّل فيه العلماء ـ وما يتركه من أثرٍ موسيقيٍ في السّياق الشعري كما في قول المتنبّي:

إنّ المعيدَ لنا المنامُ خيالَهُ   كانت إعادته خيال خيالـــهِ[(١)]

فقد اتضحت الملاءَمة الصوتيّة في التكرير الحاصل في آخر المصراع الأول تكرار في كلمة (خياله) وهو ما يسمى بـ (تصدير الحشو)، فقد أراد المداومة على عهد المحبة لمن يُحبّ بصورة فنّية ذات إيحاء موسيقيّ بديع، فإنّ الخيال كان قد أرانا خيال خياله بعد أن أعاد النوم إلينا، ليُرينا ما أراد، وهذا التّصوير البعيد الذي يُراد له الفهم بعد مزيد من التأمل والإدراك هو الذي قصده المتنبّي بعد أن أضفى عليه طابعًا صوتيًّا متلائمًا مع سياق المعنى وغايته. وهذه الموسيقى هي التي سنُطالعُ أمثلتها في دراسة التّجنيس والمُشاكلة في شعر المتنبّي الزّاخر بألوان البديع وفنون البيان؛ ولعلّ العامل المشترك بين هذين الفنين البديعيين هو السّمة الأسلوبية في التّكرير، فاللفظ المكرر مصباحٌ مُنيرٌ يُسلّط ضوءَه على الصّورة لاتّصاله الوثيق بالوجدان، فالمنشئ يُكرر ما أثار عنايته وأراد نقل إحساسه إلى الآخرين ممّن تصل إليهم الرّسالة على بعد الزّمان والمكان.[(٢)]

فاللفظ المكرر في مظهرٍ بديعيً يوظفه الشعراء في شعرهم هدفهُ الإثارة للمُتلقّي حُبًا أو بغضًا، بحسب القصد الذي رمى إليه الشّاعر محاولةً منه لجعل

---

(١) ديوان المتنبّي: ٥٧/٣، وينظر: تحرير التّحبير، لابن أبي الاصبع المصري العدواني، (ت٦٥٤هـ)، تحقيق حفني محمد شرف، النهضة، القاهرة، ط١، ١٩٥٧ :١١٧/١.

(٢) ينظر: التّكرير بين المُثير والتأثير، عزّ الدين علي السّيد، ط٢، دار الكتب، مصر، ١٩٨٦ :١٣٦.

ذلك المُتلقّي شريكًا في انفعالاته وأحاسيسه، فالتكرار مرتبط بقانون التّردد، من قانون تداعي المعاني، لذا يُعدُّ وسيلةً تربويّة من وسائل التّقرير للمشاعر والأحاسيس بمعانٍ ترتبطُ بمظاهر الحياة المختلفة فهو ـ أي التّكرير ـ أداةٌ مُعبِّرةٌ بِنجاحٍ عن المُراد، إذ يعمل على بثّ النّشاط والحيويّة في جوانب الصّورة المؤثّرة في المُتلقّي.(١)

لقد جسّد المتنبّي في شعرهِ معانٍ عدّة انفرد ببعضها انفرادًا جعل منه شخصيّة ذات كيان مُستقلّ في الطّبع والرؤية للآخرين، وحصول ذلك الاعتزاز بنفسه على نحوٍ يجذبُ الأنظار إليه، ولعلّ ذاك الاعتداد يليقُ به بوصفهِ ذا شاعريّة عالية رفيعة، ولندلّ على ذلك بقوله وهو يشخّص صورة الزمان مع بنيه:

أتى الزّمانَ بنُوهُ في شبيبتِهِ فَسرّهُم، وأتيناهُ على الهـرمِ(٢)

فجعل من الزّمانِ شخصًا شابًا سرّ بنيه يوم كان كذلك، وأتيناه وهو في حالِ عجزٍ وشيخوخةٍ لا يستطيع من اسعادنا سبيلًا.

ويحملُ التّكرير مزيّة مفيدة مع السّياق يظهر أثرُها من خلال انسجام الكلمات في البيت الواحد انسجامًا موسيقيًا على أبعادٍ تتّسق مع القيمة الفنيّة لحاسّة السّمع لدى المُتلقّي ((فإنّ تكرار الكلمة في الجُملة أو النّص، وتكرار الجُملة في السّياق لا بدّ أن يكون له من القيمة ما هو أكبر، وهذا ما يلجأ إليه لقسر المستمعين المطربون وصانعو الألحان، إذا لم يكن الكلام المُغنّى حاصلًا على هذا التّكرار أصلًا، وحينما تأخذ المُستمع نشوة التأثّر قد ينطلق هو يُكرّر المسموع إعجابًا به أو تعجبًا منه أو غير ذلك)).(٣)

---

(١) ينظر: التّكرير بين المُثير والتأثير: ١٣٦ـ ١٣٧.
(٢) ديوانه : ١/١٦٥.
(٣) التكرير بين المُثير والتأثير: ٧٩.

وهذا ما سعى إليه المتنبّي وهو يُكرّر لفظًا ويصفهُ أربع مراتٍ على نحوٍ موسيقيٍ ينسجم مع طبيعة التّغنّي به مدحًا بل وإطراءً في المدح وتقريرًا له إذ يقول مادحًا:

العارِضُ الهتنُ ابنُ العارضِ الهُتنِ ابـ ـنِ العارضِ الهتنِ ابن العارض الهتنِ[١]

فهو يُعرّض بكرم الممدوح على وجه المُبالغة والغُلو فيه وفي نسبِهِ الذي انحدر عنهُ كابرًا بعد كابرٍ فهو جوادٌ بن جوادٍ ابن جوادٍ كالسّحائب جودهم يصبُّ على النّاس، وعِيبَ عليه التّكرير، فردّ بعضُهم على من عابَ بقول رسول الله (ﷺ) مادحًا له: ((يوسفُ الكريمُ ابن الكريمِ ابن الكريمِ ابن الكريم))، وإنّما تكررت الألفاظ لشرف الآباء.[٢]

كما يجتهد المُتنبّي في بيان كينونة نفسهِ التي عَلت وارتقت عن الآخرين بجدّها ومؤهلاتها الفكريّة؛ والنّظرة المُتفحّصة الخبيرة لأحوال النّاس ونواحي الحياة، فيعبّر عن حاله بين قومه قائلًا:

ودهـرٌ ناسهُ نـاسٌ صَغـارٌ وإنْ كانت لهُم جُثثٌ ضِخامُ

وَمــا أنا مِنهُم بالعَيْش فيهُم ولكـنْ معـدنَ الذّهب الرّغامُ[٣]

فهو ينعتُ قومهُ بأنّهم صغار القدر والهِمم على الرّغم من غلظ أجسامهم وينفي أن يكون من جنسهم ـ وهذه حالُهم المذكورة ـ ولإن كان مُقيمًا بينهم، ولا عجب في ذلك ففي مظاهر الطبيعة ما يُعللُ ذلك فالذهب مقامه في التراب مع أنّه يفضلُ عليه شرفًا ومكانة وقدرًا، ولعلنا نلحظُ في البيت ما خرجت إليه صورة التّشبيه الضمني

---

(١) ديوان المتنبّي: ٢٢٠/٤، وينظر: شرح العُكبري للبيت في الصفحة ذاتها.
(٢) الجامع الصحيح، محمد بن اسماعيل البخاري، تحقيق محمد زهير، ط١، القاهرة، ١٥٠/٤.
(٣) ديوان المتنبّي: ٧١/٤.

من إيحاءٍ وتخيّلٍ عاليين وصولًا إلى القصد، والفكرة التي أراد، وهذا النّمط من التشبيه ميدان يتبارى فيه كبارُ الشّعراء أمثالُ أبي تمّام[١] والمُتنبّي، يوظّفهُ الشاعر ليُدلّل على صدق دعواه بالبيّنة من واقع الحياة حتّى يبلغَ حدَّ اقناع المُتلقّي فيُسلّمُ له ويشهد له بالإبداع والتميّز الفرادة في التّصوير والوصف.

لقد قصد المتنبّي العمق في معانيه ممّا يتطلّب إعمال الفكر، وطول البحث، وتكرار التأمّل من قِبل المُتلقّي، فهو ينظر:في شعر شاعر ضليع في ابتكار المعاني واختراع الصّور على نحوٍ يتغلغل فيها ويستوفيها، ولم يتورط المتنبّي في ذلك أبدًا، بل كان عالمًا عارفًا بما يصنع، حتّى شكّل شعرُ المتنبّي مصدر حيرة كبيرة للذوق والنّقد معًا، فهو شاعرٌ يجمعُ بين القديم والحديث، إذ يجيء بالجزالة والقوة والبيان على خير ما كان يجيء به القدماء، ويغوص على معاني الحياة الإنسانية غوصًا بعيدًا إذ يضمّن شعره فلسفة حياة وثقافة معاصرة لزمنه تنتمي إلى القرن الرابع الهجري، فاتّفق أنصاره وخصومه على أنّه شاعر كبير، وشعرهُ من المنزلة الرفيعة بمكان تحفظ له قدرة المتميّز بين الشعراء قبله وبعده.[٢]

ونختم برائعة المتنبّي في وصف الحُمى التي ظلّت وستظلّ شاهدًا ودليلًا شاخصًا على عبقرية ذلك الشّاعر، وقدرته الفائقة على الوصف والتّشخيص والدّقة المُتناهية في التصّوير، فلنتأمل الألفاظ المُعبّرة الموحية لتلك القصيدة التي كانت محطّ إعجاب النّقاد والدّارسين قديمًا وحديثًا فنالت الشهرة، والتي يقول فيها:

عَليلُ الجِسـمِ مُمتـنِعُ القِــــيامِ   شَديـدُ السّكـرِ مِن غَيرِ المُدامِ

(١) أبو تمام هو الشّاعر العباسي حبيب بن أوس الطائي، وكان أبوه نصرانيًّا من أهل جاسم، قرية من قرى دمشق، توفي سنة ٢٣١هـ. ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمسُ الدين بن خلّكان (ت٦٨١هـ)، تحقيق احسان عباس، دار صادر، بيروت :١/ ١١.

(٢) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، احسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، (د.ط): ٢٤٤ ـ٢٥٤.

وَزائرَتـِي كـــأنّ بِهـا حيـــاءً فَلَيــسَ تــزورُ إلّا فــي الظّلامِ
بَـــذلتُ لَها المَطارِفَ والحَشَايا فعافَتها، وبـاتَتْ فــي عِظامِـي
يضيقُ الجِلدُ عَن نَفسِي وعَنها فَتُـوسِعُـهُ بأنـــواعِ السِّـــقَامِ
إذا مـــا فارقَتـــني غَسَّلتـــنِي كأنـــّا عَاكِفـــانِ عــلى حَـرامِ
كأنّ الصــبحَ يَطـرِدُها فتجري مـــدامِعُــها بأربَعـــةٍ سِجَــامِ(١)

إذ شخّص الشاعر الحمّى على سبيل الاستعارة المكنية، عندما رمزَ إليها بالمرأة الزائرة، ويصفُ حركاتها وصفًا دقيقًا، وتسليم أمره لها فهي مقتدرة عليه، مُتمكّنةٌ بأعمق ما يكون، عندما صوّر نومها في عِظامه دون الفراش وسائر جسمه، ثمّ أنها لما تعافه تبكي، وأشار هنا إلى التّعرّق الذي يصيبهُ جرّاء ذلك، ولعلّ في الخفاءِ والتخيّل اللذين يتركان أثرهما على الصّورة الشّعريّة فيمنحاها الحيويّة والحركة والتّمثيل، واتّساع افق التّصوير في الانتقال من الخفيّ إلى الجلي، ونحنُ نكشفُ عن القصد مع ما يغمرنا من تشوّقٍ ولهفةٍ، وهذا ما يُفسّرهُ عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ) بقوله في هذا السّياق: ((ومَبنَى الطِّباع، وموضوع الجِبلَّة على أنّ الشّيء إذا ظهر من مكانٍ لَم يُعهَد ظُهورُهُ منه، وخرجَ من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشّغف منها أجدر. فسواءٌ في إثارة التّعجّب، وإخراجكَ إلى روعة المُستغرب، وجودك الشيء من مكانٍ ليسَ من أمكنتهِ، ووجود شيء لم يُوجد ولم يُعرفُ من أصلهِ في ذاتِهِ وصِفتهِ)).(٢)

(١) ديوان المتنبّي: ١٤٧-١٤٨.
(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدّة، السّعوديّة، ط١، ١٩٩١: ١٣١.

فَألمحَ عبدُ القاهر إلى أثر التّشويق في نفس المُتلقّي عندما ينتقلُ من حال الجَهلِ بالشىءإلى العِلمِ به، وهذا ما يقعُ فعلًا في الأساليب البيانيّة من التشبيه والاستعارة والكِناية، وما تتركُ من آثار نفسيّة على المتلقّي فتثير به ذلك الانفعال الوجداني فيطربُ فرحًا، أو يحزُنُ ويشعُرُ بالألم والضّيق والكآبة.(١)

ولعلّ في هذه اللمحات الأسلوبيّة في شعر المتنبّي غيضٌ من فيض، وقطرة من بحر شعره الزّاخر بفنون البيان والبديع والتّفنن في إيراد الصّورة الشّعريّة على أحسن الوجوه، وإنّنا إذا أردنا أن نقرأ شعر المتنبّي نكاد نحسّ في ألفاظه ومعانيه وأساليبه بنمو طبيعة الشّاعر، وتقدّم ملكته الفنّية نحو الرّشد والنّضج شيئًا فشيئًا(٢)، وإنّ استقراء المعاني الأسلوبيّة في شعره يفصح عن عبقريّة شاعر مفلّق قد تمكّن من اللغة، والتّفنن بأفانين القول، وسوف نسلّط الضّوء على فنّين متقاربين في الشّكل والمفهوم في شعره أكثر من توظيفهما لإبراز قصدٍ في مدحٍ أو هجاء، أو رثاءٍ أو وصفٍ، أعني بهما التّجنيس والمُشاكلة.

(١) يُنظر: الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية: ٩٣-٩٤.
(٢) ينظر:مع المتنبّي، طه حسين، دار المعارف، مصر، ط١٣: ٦٤.

الفصل الأول

التّجنيس والمُشاكلة في المنظور البلاغي

إنّ المواءمة بين فنّين بديعيين في سياق شعر المتنبّي، وفي أمثلةٍ مختارةٍ منه يشير إلى الملامح الأسلوبيّة التي استقل بها كلّ منهما، حتّى انماز عن صاحبه بوصفه فنًا مستقلًا بسماته وخصائصه، في المستويين الدلالي والصّوتي، ولمّا كان للتّجنيس بصوره المتنوّعة أثر واضحٌ في تلوين الخطاب، وتنوّع موسيقى النّص الشّعري، فقد سعى ذلك الأثر إلى إثبات فاعليّته الأسلوبية، فكان توظيف المتنبي لأنواع التّجنيس في شعره ينمّ عن قدرةٍ إيحائيّة ابداعيّة تثري العبارة الشّعريّة بطابع تصويري يقوم على التخييل والمباغتة، وإيراد المعنى على صورتي اللفظ المتماثلتين، وما ينعكس عن ذلك التّكرار اللفظي من جرس موسيقيّ متناغم مع قصد الشّاعر، وكذا يعكس نوعا المُشاكلة: التحقيقي والتّقديري، أقول يحققان وضوح الدلالة في الدلاليّة للسّياق الشّعري، فضلًا عن روعة الإيقاع الناتج عن التّماثل الصّوتي للفظين المُشاكِل والمُشاكَل في المُشاكلة التحقيقية . على وجه الخصوص . لعلّ التّعالق الايحائي يظهرُ أكثر ما يظهر مع نوع المُشاكلة التّقديريّة التي تقوم في بنائها الفنّي على الخفاء، ودفع المتلقّي إلى التّأمل والتّفكر وصولًا إلى فكّ الرّموز الجماليّة للرّموز التّشكيليّة التي رسمتها المشاكلة التّقديريّة، ولا عجب أن تكون الصّورة الشّعريّة في أرقى مستوياتها إذا رسمت بفرشاةِ فنّانٍ كالمتنبّي وسوف نعرّج في هذا الفصل على طبيعة النّظرة الأسلوبيّة للتجنيس والمُشاكلة في السّياق الشّعري، وكيف استطاع البلاغيّون قدامى ومحدثون أن يجسّدوا فاعليّة الأثر الأسلوبي لهذين الفنين البديعيين في دراساتهم البلاغية.

المبحث الأول

الرؤية البلاغية للتجنيس

مفهوم التّجنيس في اللغة والاصطلاح:

الجِناس والمُجانسة والتّجنيس والتّجانِس كلّها ألفاظٌ مُشتقَّةٌ من الجِنس، فالجِناس مصدرُ جانَسَ، وكَذا المُجانَسة، والتّجنيْس مصدر جَنّس، والتّجانُس مصدر تَجانَس، والجِنسُ في اللّغة الضرب، وهو أعمُّ من النّوع، ونقول: هذا النّوعُ من ضرب هذا أي من جِنسه، فالجنس أصلٌ والنوع فرعٌ عنه[١].

ويبدو أن الأصمعيّ (ت٢١٦هـ) هو أوّل من ذكر اسم التّجنيس عندما ألّف كتابًا أسماهُ (الأجناس)، أشار إليه ابنُ المعتز (ت٢٩٦هـ) بقوله: ((التّجنيس أنْ تجيءَ الكلمةُ تجانِسُ أخرى في بيتِ شعرٍ أو كلام، والمُجانسة أن تُشبِه اللفظةُ اللفظةَ في تأليف حروفها على الوجه الذي ألّف الأصمعي كتاب الأجناس عليه))[٢]. فالتّجنيس فنٌّ عربيّ أصيل النّشأة، وهذا ما يؤكّدهُ الأستاذ عليّ الجُنديّ عندما تحدّث عن ثراء لُغتنا العربية، واحتوائها على الألفاظ المُشتركة في الصّياغة، المختلفة في المعنى، والعربية لغة الزخرفة اللفظية والحركة الإيقاعية، وللتجنيس موقعٌ حسنٌ في التّعبير عن ذلك.[٣] وللتجنيس في الشّعر صبغة فنيّة تلقي بظلالها على اللفظِ اولًا، وعلى المعنى ثانيًا، بما يسمح لهما بالانسجام في سياق بديعي مثير للإعجاب.

(١) ينظر: لسان العرب، مادة (جنس) ؛ والقاموس المحيط، مادة (جنس).
(٢) البديع، لأبي العباس عبد الله بن المعتز (ت٢٩٩هـ)، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧: ٢٥.
(٣) ينظر: فن الجناس، علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٥٤: ١٥-١٧ ؛ وظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: ١٥٠-١٥٣.

وتناقل النّقاد والبلاغيّون مصطلح التجنيس بعد ابن المعتز، وعرّفوه بحدود متقاربة في الدلالة والقصد على المعنى السّياقي له، إذ لم يخرجوا في تعريفاتهم عن أثر التجنيس في الدّائرة الأسلوبية للقول، فقال أبو هلال العسكريّ (ت٣٩٥ ه): ((التّجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تُجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها))[(١)]،وزاد العلويّ (ت٤٥٦ه) على تعريف العسكريّ مسألة الاختلافِ في المعنى بين اللفظين فقال: ((هو أن يتّفق اللّفظان في وجهٍ من الوجوه، ويختلف معناهما))[(٢)].

قال السّكّاكي (ت٦٢٦ه) في حدّ التّجنيس:((وهو تشابه الكلمتين في اللّفظ))[(٣)]، وصرّح ابن الأثير (ت٦٣٧ه) بحقيقة ما تكون عليه آليّة التّجنيس . في سياق الكلام . فقال: ((وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مُختلفًا))[(٤)].وعرّفها القزوينيّ (ت٧٣٩ه) بتعريف سار فيه على خطى السّكّاكي فقال:((الجِناس بين اللفظين وهو تشابههما في اللفظ))[(٥)].

والذي يبدو من استقراء تعريفات الجناس أن المُراد باللفظ: النّطق على وجه الدّقة والتحديد، واللفظين: الكلمتين اللتين يلفظُ بهما، فالتّشابه المُراد به في النّطق،

---

(١) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية شركة أبناء شريف الأنصاري، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠٦: ٢٨٩،

(٢) الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ)، مراجعة محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥: ٣٧٢.

(٣) مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠١١: ٥٣٩.

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، قدمه وعلق عليه احمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت): ٢٦٢/١.

(٥) تهذيب الإيضاح، لجلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الدمشقي (ت٧٢٦هـ)، شرح وتهذيب عز الدين التنوخي، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ١٩٤٨: ٢٣٨/١.

وليسفي شكل اللفظتين وهيأتهما فحسب، ودليل ذلك ما نراه في دراسة البلاغيين للجناس التّام في قوله تعالى:﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ﴾[١].

والتّشابه بين الكلمتين (السّاعة وساعة) يُقاسُ على معيار النّطقِ بينهما مع الثّابت من اختلاف المعنى بينهما، وكان التجنيس القائم على تماثُل الكلمات في شعر القدماء قليلًا محدودًا يأتي عفوًا سمح الانقياد، وفي عصر المُحدِثين كَلُفَ الشّعراءُ به فاستعملوه كثيرًا للإتيان بالمعاني الجديدة المُبتكرة واستحضارها في الأذهان مع خلق الإيقاع وترجيعه[٢].

ويُعدّ التجنيس من أكثر مظاهر البديع تشعّبًا وتفريعًا . في كتب البلاغة . بأنواعه، وحتّى النّوع الواحد تنوّعت تسمياتُه، ولعلّ ((هذا التنويع ناجمٌ عن عناية البلاغيين المُفرِطة بالجوانب الشّكلية دون الالتفات الى الإيقاع الموسيقي للألفاظ المتجانسة، وما تُحدِثُهُ من أثرٍ نفسيٍ لدى المُتلقّي))[٣]. وبصورة عامةٍ فإن التّجنيس ينقسمُ على تامٍ وغير تامٍّ، وسوف تكون رؤيتنا الأسلوبية له على هذا الأساس في دراستنا شعر المتنبيّ.

وإنّ المتأمل في تعريف التجنيس في اللغة والاصطلاح يجدُ ذلك التقارب في المستوى الدلالي بين كلا التعريفين، فكلاهما يدلُّ على المشابهة التي تقتضي موقعًا لطيفًا بين الاثنين، إذ لا يشبه الشيء نفسه؛ ومن هنا كان التّجنيس مظهرًا بديعيًا احتلّ مكانه المُتميّز بين ألوان البديع، دالّا على قُدرة الشاعر وتمكّنه من الصّياغة اللغويّة، ولعلّ أبلغ التّجنيس ما كان عفويًّا يدعوكَ إليه ولا تستدعيه، ويطلُبُكَ ولا

(١) سورة الروم: الآية ٥٥.
(٢) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: ١٥.
(٣) المظاهر البديعية وأثرها الأسلوبي في التعبير القرآني، هدي صيهود زرزور، رسالة ماجستير، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الانسانية:٢٠١٤: ٣٣٠.

تطلبهُ، لا ما كان مُتَكَلفًا من قِبل الشاعر، فشاعرٌ مِثل المُتنبيّ ـ امتلك زمام اللغة بوصفهِ شاعرَ المعاني المُبتكرة ـ لم يلجأ في شعره قط الى استجلاب جناسات مُبتذلة ساقطة تبتعد عن الذّوق السّليم، أو تُخالفُ ما تعارف عليه البلاغيّون من امتداح لشعره، إذ جعلوا شعره في المرتبة الأولى في الفصاحة والجزالة والقوّة والبيان، إذ غاص ذلك الشعر في معاني الحياة الإنسانيّة غوصًا بعيدًا، وتضمّن شعرهُ فلسفة حياة، وثقافة مُتميّزة، كانت حقًّا مثار معركة نقديّة حادّة بين النّقاد واللغويين في زمانه.(١)

أصالة التّجنيس:

لا شكّ في أن فنّ التّجنيس عربيّ في الصّميم، وبأسلوب متناسق مع النّظم القرآني الفريد، جاء اللفظ متلاحمًا مع معناه في تجنيسٍ يجذبُ انتباه المتلقّي، ويأخذه بروعة ما يسمع، فإذا الوعي مع السّماعِ مُلتصقان يشدّ أحدهما الآخر على نحوٍ بليغ، ولذلك كان القرآن هو الدليل الصريح على عربيّة فنّ الجِناس، قال تعالى: ((**وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا**))(٢)، وقد خَاطبَ اللهُ تعالى العربَ بِما يفهَمون، وبالأساليبِ الّتي يُتقِنون، وفنون القول الذي يتفنون، فكان التّجنيس أحد تلك الفنون، ومظهرًا بديعيّا بارزًا بأنواعه المتعدّدة في التّعبير القرآني، قال تعالى: ((**أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا**))(٣)، فكان استحضار القرآن الكريم من دواعي النّظمِ المُعجز الذي هو ((جنسٌ فريدٌ في بابِهِ، لهُ خُصوصِيّتهُ في استخدامِ

---

(١) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٤٤-٣٤٩.
(٢) سورة طه: ١٣.
(٣) النساء: ٨٢.

التّراكيبِ المُستَحدَثة، الّتي استمدّت كِيانها مِن إمكانات النّمو بشَكلٍ مُتفرِّد))[١]، ولمّا كان الكلامُ صِفةَ المُتكلِّم، فقد دلَّ السّياق القُرآني على الإعجاز الذي بهرَ العُقول وأعجزها عن الإتيان بِمثلهِ، ولننظر قولَهُ تعالى:((**وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ**))[٢]، فَدلّت كلمة (السّاعة) الأولى على يومِ القيامة، واختيار هذه اللفظة بعينها لما فيها من دلالة السرعة والمُباغتة، وناسبها التّجنيس بكلمة (الساعة) الثانية لتُعبّر بأدق تعبير عن حالة المُجرمين ألنّفسية، وما وصلوا إليه مِن احساسٍ حقيقيٍ بقيمة ما ضيّعوا من وَقتٍ كانوا فيه لاهينَ غافلين، ولاتَ ساعةَ مندمٍ، فالتّعبير عن حالتهم النفْسيّة، ومناسبة لفظ الساعة هنا تعبيرٌ في غاية الدّقة؛ لأن الوقت الذي قضوهُ في حياتهم الدّنيا لا يُمكن أن يوصف ببرهة أو دقيقة، ثمّ أننا نلمسُ براعة التأثير الصوتي على المستوى الدلالي من خلال ائتلاف الحرفين السّين والعين عاكسًا التوزيع الهندسي في القدرة اللغويّة على الإيحاء.[٣]

لفظيّة التّجنيس:

أثارت قضيّة اللفظ والمعنى . بين البلاغيين والنّقاد . جدلًا طويلًا، وكان لها صدًى مدوّيًا بين أوساط المتكلّمين والفلاسفة من جهة التّفضيل لأحدهما على الآخر، أو التّوسط بينهما، وكان لعلم البلاغة نصيبٌ من ذلك عند تبويب علومه، فكان علم البديع مُنقَسِمًا على نفسه في ظواهر تتعلق بتزيين اللفظ والعناية أكثر من انحيازها إلى الوظيفة الدلالية في إبراز المعنى وإظهاره في أحسن وجه، وكانت الوظيفة

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط٣، ٢٠٠٩: ٤٧.
(٢) سورة الرّوم: ٥٥.
(٣) ينظر:المظاهر البديعية وأثرها الأسلوبي في التعبير القرآني: ٣٣٤.

العكس مع الظواهر الأخرى المتعلقة بالمعنى أكثر، فانسجم فنّ الجناس بهيكله الفنيّ وبنائه التصويري الشّكلي المنعقد على آلية التكرار اللفظي، والتّلاؤم الصوتي المُذهل، أقول: إنهُ انسجم لِما اتّصف به من ميزات فنيّة موسيقيّة مع موضوعات البديع اللفظي أو المُحسنات اللفظية، لكن هذا لا يعني نفي أثره الدلالي، أو أنه لا يرتبط بالمعنى، لكن السمة اللفظية هي التي وُسِمَ بها، وانماز في السّياق وانتظم بلفظيه المتجانسين، إذ يأتلف الصوت بلفظه الإيقاعيّ وموسيقاه الهادئة مع المعنى المُعبِّر بإيحاء وتخييل في آلية الجِناس، ويصير الاثنان كأنّهُما عُضوٌ واحِدٌ أو مُركّبٌ عُضويّ، فإذا كان هُناك تأثيرٌ للصوت في النفس الانسانية ، فما هذا التّأثير إلا لأنّ الصّوت في حدّ ذاته يحملُ في طياته معنى[١]. فالفهم للفظية التّجنيس يُتأمّل من خلال إضفاء الجمال الخاص للسّياق في زخرفة الكلام أولا، والتّأثير في مشاعر المتلقي على نحوٍ يتّصلُ فيه البناء الفنيّ لصورة التّجنيس باللفظِ حينًا وبالمعنى حينًا آخر، حتّى يصل بالاثنين الى مرحلة الانصهار حتى يتسنّى للجناس إحداث الأثر التخييلي المطلوب في المتلقي، ولمّا كانت العربيّة لغةٌ موسيقيّة في تجانس أصواتها في نظمٍ يُعدّ شكلًا لفظيًّا يقوم على التجانس بين الكلمتين المقصودتين في الوزن والايقاع والموسيقى والجرس والتلاؤم الصوتي بين هذه العناصر جميعها هو سرُّ بلاغة الجناس ليس على مستوى الألفاظ فحسب، إنما المعاني أيضًا، وإنّ ممّا يُعلّلُ للفظيّة الجناس . بوصفه مُحسّنًا تزيينيًّا . حملهُ نوعين من التوازن ينسجمان مع نوعيه:

الأول: التّوازن الشّكلي (Axial Balance) الذي ينماز به الجِناس التّام من خِلال تحقيقه الاتّزان عن طريق التّماثل الصوتي.

---

(١) يُنظر: عضوية الموسيقى في النّص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، الأردن، ١٩٨٥: ١٧.

والثّاني: التوازن غير المتماثل صوتيًّا؛ الذي يختصّ بالجناس غير التّام، إذ ينتظم طرفاه بصيغة لفظيّة يتحقق معها التّشابه دون تماثل تام، ولعلّه يبدو أكثر امتاعًا وحيويّةً وطرافة من التوازن الشّكلي، ولعلّ ندرة شواهد التجنيس التام بين الشعراء، وقدرة الشاعر على الإتيان بلفظين متجانسين من الوجوه جميعًا يحيلنا إلى القول بجمالية التجنيس التام أكثر ممّا سواه من أنواع غير التام منه، على عكس ما ذهب اليه الباحث آنفًا.(١)

ويكمنُ جمال التّجنيس وسرّه البلاغيّ في مراعاة البعد النفسي للمتلقي، فهو ذو مسارٍ فنيٍ يدفعُ بالسّامعِ إلى إقامة مقارنةٍ تتبعها المفارقة، فأمّا المقارنة فتنتج من تشابه اللفظين، وتنتج المفارقة من اختلاف المعنيين، والجهد الذي يبذله المتلقي في الفهم والادراك، هو حاصل ما يتركه الجناس من متعة نفسيّة، فيحكم بذوقه للأديب بالإبداع، سواء أكان الاديب شاعرا ام ناثرًا، وعليه فإن فن الجِناس يقفُ في دائرة أسلوبيّة بين اللفظ والمعنى، إلّا أنه ينحاز إلى المتغيّر اللفظي بتماثل تامٍ وغير تامٍ، مع ثبات المُغايرة في المعنى على وجه الاطلاق.(٢)

والرأي المعتدل في رؤية التجنيس بوصفه مظهرًا أسلوبيًّا قائمًا بذاته في السّياق ـ يتراوح بين التوظيفين اللفظي والمعنوي في السياق، فالتجنيس قائمٌ على أساس من المناسبة في الألفاظ، والجمع بين الكلمات المتجانسة في النطق؛ التي يحسنُ لفظها وجمال جرسها فـ ((اللفظ حين جرى على اللسان أو على القلم، ذكّر بمثله وشِبهه الذي هو من جنسه في التّلفظ والنطق، فاللفظ الأول هو الذي جر اللفظ الثاني، كما يدعو المعنى شبيهه أو المضاد لهُ، لا على سبيل الإعادة أو التّكرار، لكن متحملًا

(١) ينظر:بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطيّة، عبد الرضا بهية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، (أطروحة دكتوراه)، ١٩٩٧: ١٥٣.
(٢) ينظر:المذهب البديعي في الشعر والنقد، رجاء عيد، مكتبة الشباب للنشر، ١٩٧٨: ٤٢٣.

معنى آخر، وقدرة الأديب اللفظية وتمكُنهُ من لُغتهِ، ومعرفة مفرداتها ومعانيها، هي التي مكنت هذا الأديب من إيراد الألفاظ هذا المورد، وليس للمعنى أثرٌ في هذا الإيراد، وإنّما المعنى هو الذي تبع اللفظ وانقاد له))[1]، وقد فسّر عبد القاهر الصورة الجماليّة للتّجنيس بقوله:((فإنّك لا تَستحْسِنُ تجانُسَ اللفظتين إلّا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمًى بعيدًا))[2].

ولعلنا نلحظ فيما تقدم معادلة التناسب السّياقية للجناس بين المستويين اللفظي والدلالي (المعنوي).

وقد وُلِد التّجنيس مع ولادة الشعر العربي، فتطوّر وتنوّع وتشكّل شيئًا فشيئًا انسجامًا مع روح العصر وحاجاته الثّقافيّة، فهذه الخَنساء تقول في مرثيّة لأخيها صخر:

إنّ البُكاءَ هو الشّفا ءُ من الجَوى بين الجَوانِح[3]

فجاء التّجنيس بين الكلمتين (الجوى والجوانح)، ودلّ ذلك على شاعرية الخنساء في اختيار اللفظ ذي الوقع الايقاعي المؤثّر، فالجوى اسم يدل على الشوق ولوعته، والكمد وحسرته، وناسبه ذكر الجوانح معه، فهي الأضلاع التي تهتزّ في تلك الحال، وأرادت أن تقرر معنًى بليغًا في وصف ما يفعله البكاء من أثرٍ في الباكي، فإذا به الشفاء المطلوب المرغوب فيه في مثل تلك المواقف، فقد أظهرت الشاعرة براعة في

(١) البيان العربي (دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى)، بدوي طبانة، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٧٢: ٢٢٦.
(٢) أسرار البلاغة: ٧.
(٣) ديوان الخنساء، شرح معانيه ومفرداته حمدوطماس، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤: ٣٢٩.

التمكن من اللغة، والقدرة على تطويعها فيما صعب أو لان.[1] وانعكس أثر هذا التّجنيس في نفس المتلقّي بما حمله من تأثير إيحائي.

وقد وضّح عبد القاهر ما يتركه التجنيس من أثر دلاليّ في السّياق الشعريّ في قول أبي تمّام:

يمُدُّون مِن أيدٍ عَواصٍ عَواصِمٍ   تصولُ بأسيافٍ قواضٍقَواضِبِ[2]

((ذلك أنّك تتوهّم قَبل أنْ يَرد عليك آخر الكلمة كالميم من ((عواصِم))، والباء من ((قواضِب))، إنّها هي التي مضت، وقد أرادت تُجيئك ثانيةً، وتعودُ إليكَ مؤكّدةً، حتّى إذا تمكّن من نفسكَ تمامها، ووعى سمعُكَ آخرها، انصرفتَ عَن ظنِّكَ الأول، وزُلتَ عن الذي سبق من التّخيّل، وفي ذلك ما ذكرتُ لك من طلوعِ الفائدة بعد أن يُخالطكَ اليأس منها، وحُصول الربح بعد أن تُغالِط فيه حتى ترى أنّه رأسُ المال))[3]. فجُملة ما ذكر الجرجاني يتلخّص في بيان أثر المُخيلة بوسيلة التّجنيس التي تُداعب الفكر لما تحمل من مباغتة ومخاتلة لذهن المتلقي حتى يُحسّ ويتأثّر بذلك الأثر، فضلًا عن الأثر الدّلاليّ للتجنيس الذي يظهر من خلال تداعي المعاني بالتّكرير اللفظي، ممّا يمنح السّياق طاقة تأثيرية على المستويين النّفسي والشّعوري للمتلقّي، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر إشارة واضحة بقوله: ((وأعلم أن النّكتة التي

(١) ينظر: التكرير بين المثير والتأثير: ٢١٠.
(٢) ديوان أبي تمام، تقديم وشرح محيي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨: ١/١٤٩.
(٣) أسرار البلاغة:١٨ .

ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلّة في استيجابه الفضيلة وهي حُسنُ الإفادة، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة وإن كانت لا تظهر الظهور التّام الذي لا يُمكِن دفعُهُ، إلا في المّستوفي المُتّفق الصّورة منه كقوله:

ما ماتَ مِنْ كَرَمِ الزّمانِ فإنّهُ ... يحيَا لدى يَحيَى بن عَبدِ اللهِ[(١)]

وتأسيسًا على ما تقدّم ذِكرَهُ، فإن للجناس أثرًا فنيًّا فاعِلًا يظهرُ تأثيرهُ في تكرار الصّورة مع الزيادة الإيقاعية التي ينجذب إليها المُتلقّي، فتأليفُ الكلمة، وائتلاف حروفِها مع بعضها البعض، ثُمّ تلاؤمها الصوتيّ مع كلمةٍ أخرى في سياقٍ شعريٍ واحدٍ هو ما يعكس الأثر الدّلالي للتجنيس، ناقصًا كان أو تامًّا أو مُشتقًّا؛ ثمّ إن استقراء آلية تلك الأنواع برويّة وتأنٍّ يفصح عن سرّ البلاغة الرفيعة التي أفادت التّلوين اللفظيّ، والايحاء في الخطاب الذي يُقدّم المعاني على أجلّ صورة، وأكثرها تأثيرًا في المُتلقي، فرسالة التّجنيس على وفق هذا المنظور الأسلوبي الذي نظر الدارسون المحدثون عند تفسيرهم لجماليّة الأسلوب، وتأثيره الفاعل في النّفس، فالأسلوب بحسب نظرتهم ((مجموعة من الإمكانيات تحقّقها اللغة، ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمّهُ تأدية المعنى فحسب، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السّبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب، وانعدم معه الأسلوب))[(٢)]، وهذا ما سعى إليه شاعرُنا المُبدع المتنبِّي عند توظيفه التّجنيس في نصوصه الشعرية عندما يمدحُ تارة، أو يصِفُ، ويفخر، ويهجو، ويرثي تاراتٍ أُخر، وليس يتأتّى ذلك التّأثير الأسلوبي الإبداعي إلّا للشّعراء المُبدعين.

(١) أسرار البلاغة: ١٨.
(٢) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السّلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥: ٦٧.

أنواع التجنيس:

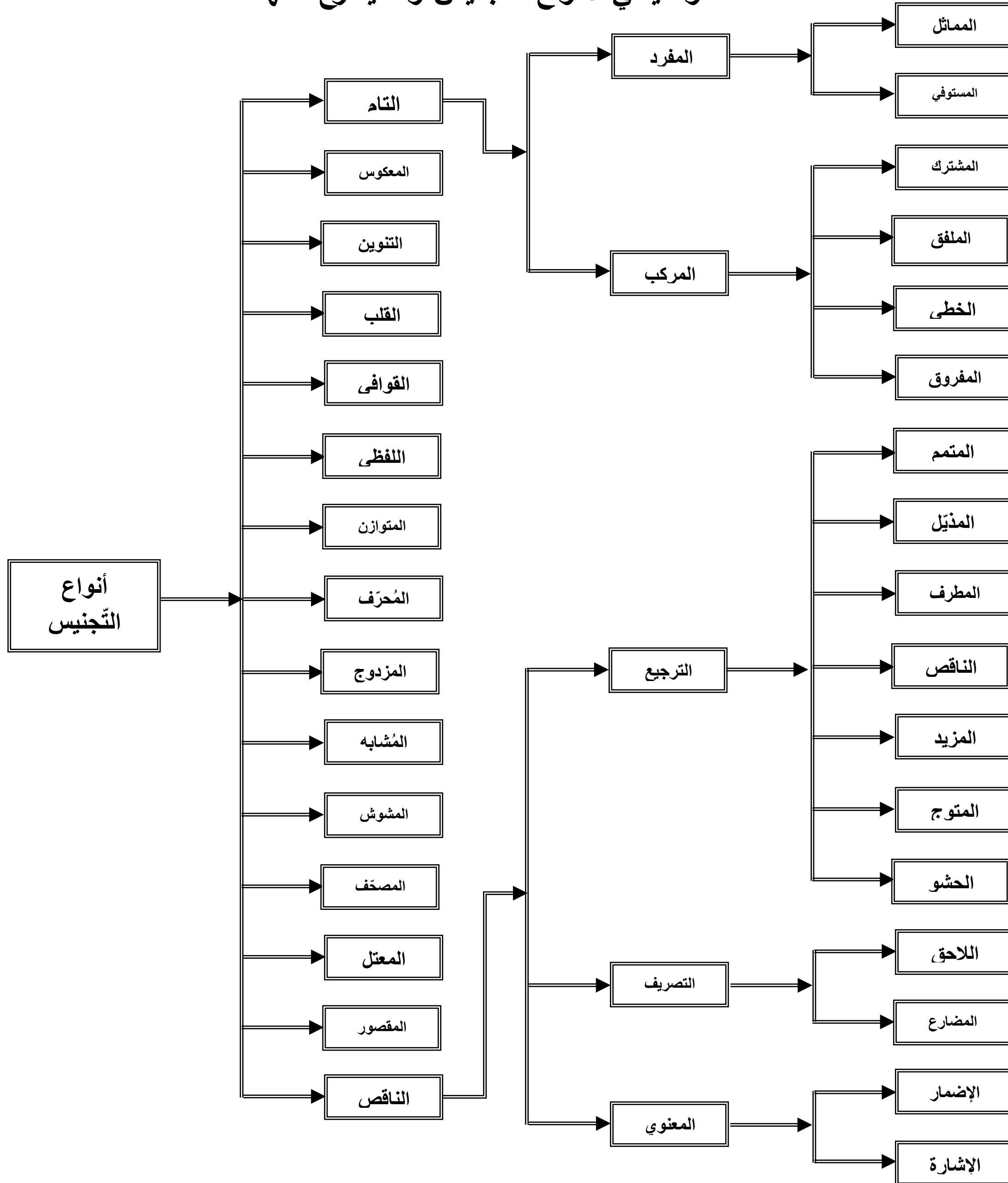
لسنا بصدد الإطالة، فقد أفاض البلاغيّون في ذكر أنواع التّجنيس حتى عدّها بعضهم ثلاثين نوعًا بين رئيسةٍ وفرعيّةٍ، فمن الأنواع الرئيسة: التّجنيس التّام، وتجنيس الاشتقاق، وتجنيس التّرجيح، وتجنيس التّصريف، والتّجنيس المعنويّ، ومن الفرعيّة: التجنيس المرفو، والنّاقص، والمذّيل، واللاحق، والمُضارع، والإشارة، والإضمار، وغيرها[(١)]، وسيتمّ الإشارة الى تعريف بعض تلك الأنواع عند البلاغيين في سياق دراستنا لها في شعر المتنبيّ، تلك الدراسة التّطبيقيّة التي ستعنى . بالدّرجة الأولى . بإبراز الأثر الجمالي الفني الذي تتركه أنواعُ التّجنيس في السّياق الشّعري عند شاعرنا المُتنبّي.

وبناءً على ما تقدّم، فإنّ دراستُنا ستقتصر على بضعة أنواعٍ من التّجنيس كان لها الحظّ الأوفر في شعر المتنبّي، إذ أحسن الشاعرُ توظيفها في النّص الشعريّ، وأجاد حتّى منحهُ الرّوح الفنّية، والجمال في الزّخرفة اللفظيّة، والدلالة الإيحائيّة، وانسجاما مع طبيعة الدّراسة التي تسعى إلى إظهار القيمة الجماليّة في التّوظيف البلاغي للتجنيس بعيدًا عن الإحصاء والجرد للأبيات التي تضمّنت أنواع التّجنيس جميعها في شعر المتنبّي، مما يطول بنا المقام لشرحها، ولعلّ في ذلك التّنوّع ما يعكسُ طبيعة لغتنا العربيّة التي تميل إلى التّشابه اللفظي بين الكلمات على نحوٍ يجذب الانتباه، للكشف عن المعنى والدلالة السياقية، إذ لا يمكن فصل الكلمتين المتجانستين بمعزلٍ عن سياقهما الذي وردا فيه وصولًا إلى فهم معنييهما على الوجه المقصود بدقّة على وفق المُراد، ولعلّ الشّجرة الآتية توضّح أنواع التّجنيس

(١) ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت١١٢٠ هـ)، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٨: ١/٩٧ ـ ٢٢٨ .

الرئيسة، وما تفرّع عنها، وما تفرّع عن الفروع بحسب رؤية البلاغيين، وبحثهم المُستفيض لها.

" مخطط توضيحي لأنواع التجنيس وما يتفرّع عنها "[1]



(١) للاستزادة ينظر: مفتاح العلوم: (٥٣٩-٥٤١)، وجنان الجناس، خليل بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ)، تحقيق هلال ناجي، مجلة الذخائر، بيروت، العدد الثالث، ٢٠٠٠: (٥٠ - ٨٠) وظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين:١٥٠-١٨٢. والمعجم المفصل في علوم البلاغة، انعام فوال عكاوي، دار الكتب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥: ٤٦٦- ٥٢٦. وقد اقترح الباحث تسمية (المشترك) للتجنيس المركب من كلمة وحرف من حروف المعاني، و (المزيد) ما كانت الزيادة فيه بأكثر من حرف في الوسط.

فاعلية التجنيس:

الجناس أو التجنيس أو المُجانسة ـ كما يسميه البلاغيون ـ فنّ بديعيٌّ يُحسِّنُ الألفاظَ على وفق نمطيّة إيقاعيّة، تمتزج فيها الوحدة الصوتية مع المعنى لتأدية دلالة في المستوى السياقي، يشترك معها التنغيم ـ من خلال الكلمتين المتجانستين ـ ممّا يؤدي الى تلوين الخطاب، ومداعبة الحسّ الفنّي للمتلقّي، حتى يثير فيه الانفعال بالدهشة والتشويق الى معرفة المعنى الذي انطوى عليه التجنيس من خلال هذه الآلية ـ بصفته التامة ـ عند تكامل شروطه، أو عند اختلال بعض الشروط، وتبلغ فاعلية الجناس ذروتها ـ حد الصفر ـ عندما يسوقه المتكلم دون تكلّف أو تعسّف، وإنما يأتي منه طبعًا، ولا بدّ أن يكون لهذه الفاعلية صلة وثيقة بالقصد الذي يرمي إليه الشاعر، لكن القصديّة دون تكلّف أو تعسّف يلجأ إليها الشاعر، وإنّما لأثر المخيلة، ووحي الإلهام أعظم الأثر في صقل هذا الفنّ البديعي، وإضفاء صبغته التحسينية في الشعر، ولعلّ هذا لا يحملنا على الرأي الذي ذهب إليه أحدُ الباحثين من القول بحتمية التناقض في الجمع بين القصدية والبعد عن التكلف عند المنشئ للجناس وتضمينه شعره[١]، وكيف لا يجتمع الأمران وبلاغة التجنيس، وصورته الفاعلة لا تظهر، ما لم يشترك القصد والطبع في إظهارها على الوجه المستحسن المقبول.

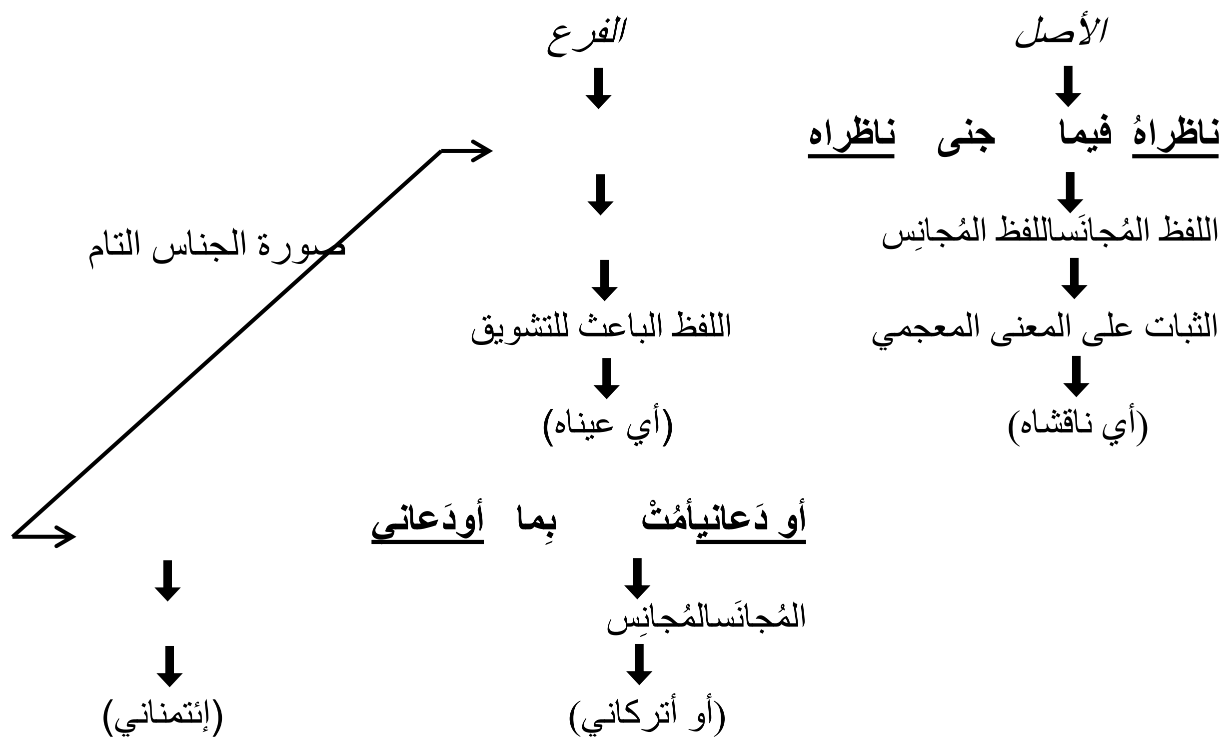
فرسالة التجنيس قائمة على التأثير في نفس المتلقي حتى ينال منه أحسن موقع في الدلالة والإيقاع المتناغم مع الحدث ومناسبة القول، إذ يظهر من خلال التجنيس ذلك التكثيف للمعنى، مع حسن اختيار اللفظ الذي يُشعِر المُنشئَ بسحره، وتمكنه

(١) ينظر: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، علاء حسين عليوي البدراني، أطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، ٢٠١٢: ٣٢٨.

من نفسه على نحوٍ يجعلكَ مُنقادًا إليه بروحك وقلبك، راقصًا على ضربات إيقاعه المثيرة، وأحسنُ الجناس ما أقبل عليك دون أن تقبل علي ملهوفًا وتأتيه، فهو مطيّة الشعراء، في نظمهم لأبياتٍ هي أروع ما تكون فيسبكها، وحلاوة كلماتها، وهذا الشاعر المولّد يعزز هذه النظرة حتى يجعل من التجنيس ناطقًا يتحدّث عن فاعليته المؤثّرة، فنراه يقول:

ناظراه فيما جنى ناظراه   أو دعاني أمُت بما أودعاني(١)

فتنشأ فاعلية التجنيس من خلال البناء الفني، الذي يؤسس لقدرته على خلق الصور التي تستحضر التحسين الشكلي للّفظ، وتميل اليه، مع ثباتها على المعنى المعجمي لكلتا الكلمتين المتجانستين، كما في المخطط المُوضِح لآلية التجنيس:



(١) فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، ٣٢٨. والبيت لشمسويه البصريّ.

فالمغايرة في المعنى بين اللفظين (اسمين كانا أو فعلين) أو (اسم أو فعلٌ) أو (كلمة)مُتّصلةٌ وأخرى مُركّبة من فَعل أو حرف معنى)، نقول إن تلك المُغايرة ثابتة مُطلقا، نعود فيها إلى المعنى المعجمي الحقيقي الوضعي لكلتا الكلمتين دون تأويل، وتكمن النكتة الفنية في إتيان المُنشئ بذلك التشكيل الصوري القائم على التشابه في النُطق، وصورة اللفظ بين الكلمتين، فنلحظ تلك الطرافة والجِدّة والإبداع في آلية البناء الفني الذي يجعل من الجِناس عُنصرًا فاعلًا على كلا المستويين المستوى الصوتي من جهة المُشابهة للنطق وصورة اللفظ، والمُستوى الدلالي من جهة المُخالفة في المعنى، إذ يحمل كلّ من اللفظين المُتجانسين معنًى مُعجميًا خاصًا به، ذا دلالة موحية في السياق الشعري، مما يسهم في خلق الإبداع عند الشاعر عندما يُوظّف ذلك التجنيس توظيفًا يجعل منهُ مؤثرًا يهتز له المُتلقّي، ويَطربُ، ويأنسُ وهو يُشنّف سمعهُ بجرسِ الإيقاعِ، ثمّ يأخُذه الشوق إلى معرفة دلالاتها التعبيرية في السّياق، فيشعُر بأريحيّة في نفسه، تتداخله، تجعله يتغنّى بذلك البيت الذي هزّ وجدانه وشعوره، حتى يحفظه في قلبه، فكأنّ التجنيس يفعلُ كما السّحرُ في القلوب إذا جاء مُعبّرًا عن التجربة الشعوريّة للشاعر (المُنشِئ) عفو الخاطر، دون أن يعالج نفسه بتكلُّفِ يجرُّ الى فقدان الروح الفنية لذلك المحَسّن البديعيّ المُؤثّر، وهذا ما أكّده عبد القاهر (ت٤٧١ أو ٤٧٤ هـ) بقوله:((... فإنّك لا تجدُ تجنيسًا مقبولًا، ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجدهُ لا تبتغي به بدلا، ولا تجدُ عنه حِولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعهُ وأعلاه، وأحقّهُ بالحُسنِ وأولاه، ما وقع من غير قصدٍ من المُتكلّمِ إلى اجتلابه، وتأهبٍ

لطلبه، أو ما هو لحُسن مُلاءمته . وإنْ كان مطلوبًا . بهذه المنزلة، وفي هذه الصورة))[١].

ولنستحضر شاهدًا من شعر المتنبيّ قد تجلت فيه فاعلية التجنيس بشكلٍ مؤثّرٍ في المستويين الدلاليّ والصوتيّ، وجاء بناؤهُ قريبًا من الدرس اللغويّ، إذ تحمل اللفظة الثانية سمة الاشتقاق في سياقٍ خاصٍ مؤثّرٍ، إذ يُصرّح المتنبيّ بدعوة صارخةٍ بأسلوب النهي بـ (لا، والفعل المضارع) قائلا:

لا تعذِر المُشتاقَ في أشواقِهِ   حتّى يكونَ حشاكَ في أحشائِهِ[٢]

فجاء تجنيس الاشتقاق[*] قائمًا بين الاسمين (المُشتاق وأشواقه) و (حشاك وأحشائه)، وارتسم ذلك بلوحة فنية معبرة عن عاطفة قوية صادقة تنبع عن تجربة شعورية أحسّ بها فسطّرها بكلماتٍ لهذا البيت المثير عند توظيفه لهذا اللون البديعي من التجنيس ليدلل على صحة دعواه في ترك ملامة المُشتاق في شدة شوقه وهيامه حتى تحلّ محله، وتصبح بحالٍ مشابهةٍ تمامًا لحاله، وهذه الألفاظ شبيهة بالسّحر في تمكنها من القلب، بوصفها مؤثرة فيه تأثيرًا بالغًا، مما يبرزُ الأثر الفنيّ لفاعلية الجناس في سياق هذا البيت، فضلًا عن الموسيقى الإيقاعية التي تُشنِّف أذن السامع، فيأنس لها، ويتأثّر بانفعال وجداني يحرّك مشاعره، فرسالة التجنيس ذات فعالية مؤثرة يرسلها المتنبيّ الى كلّ عاذلٍ ولائمٍ على وجه المبالغة للمعنى الذي تضمّن النّصح والإرشاد بين طيّاته.

---

(١) أسرار البلاغة: ١١.
(٢) ديوان المتنبيّ: ١٧.
(*) وأوّل من طرق باب التجنيس هو ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) في كتابه (البديع).

ولا بدّ من القول إن فنّ التجنيس يتّصل بالذّوق العربيّ وأصالته، وهو أصيلٌ تمتدُّ جذوره امتداد اللغة، منذ نشأة الأسجاع والاشتقاق، فهو فنّ بديعيّ يجمع بين ظلاله التزاوج بين اللفظ والمعنى، فهو غيرُ محكومٍ بقيمه اللفظيّة المحضة، بل إنّ هذه اللفظية يتمخّض عنها قيمٌ معنويّة مشحونة بمزيّة الايحاء، وتكمن فاعلية التعبير الجناسيّ ـ أيضًا ـ من خلال صلته الوثيقة بالموسيقى الناتجة عن ترديد الأصوات بين اللفظتين المُتجانستين، بالنّغم والايقاع، فيسترعي الآذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو يُعدُّ مظهرًا صوتيًا، وفنًّا للمهارة في نظم الكلمات، وبراعة ترتيبها وتنسيقها، ومهما اختلفت أنواعه وتنوّعت، فإنّه يجمعها أمرٌ جامعٌ هو التكرار الترنمي الذي يظهر في الجرس الصوتي بين اللفظين.(١)

البناء الفنّي للتّجنيس:

يقومُ البناء الفنّي للتّجنيس على تشابُه لفظين في سياقٍ واحدٍ؛ ويقع ذاك التّشابه في أربعةِ أوجهٍ، إذا تشابهت فيها صار التّجنيس تامًّا، وإذا اختلّت بعض الشروط خرج عن دائرة التّمام، فاصبح غير تامّ، وتندرجُ تحت هذين النوعين صور عِدّة للتّجنيس، ولعلّ فيما مثّلهُ أحد الدّارسين المعاصِرين لصورة التجنيس في الكلام ما يُقدِّمُ تصوّرًا واضِحًا لذلك التّشابه بين اللفظين المُتجانسين عندما ذكر في تشبيه آلية التّوازُن والتّماثُل بين الكفّين إذا قابلت إحداهما الأخرى وانطبقت عليها فكان عدد الأصابع متساوٍ بينهما، وكذا ترتيبهما، ونوعهما، ولونهما(٢)، وكان بناء التّجنيس ـ هنا ـ في أعلى

(١) ينظر: الجناس في القرآن الكريم. أسماء سعود الحطاب ـ رسالة ماجستير ـ جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٨: ٢٠٩.
(٢) ينظر: دراسة في البديع وجمالياته، محمود محمد محمدين، دار الكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥: ٨٨، والبلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، دار النفائس، الأردن، ط١٢، ٢٠٠٩: ٣٤٧.

مراتبه، وأحسن حالاته الصوريّة في تلوين الخِطاب مع ضابط المُغايرة في المعنى بين اللفظين، وهذا ما يُسمى بـ (التجنيس التّام) باتفاقهما في الشّروطِ الأربعة الآتية:

١. نوع الحروف.
٢. عددها.
٣. هيأتها.
٤. ترتيبها. [١]

وقد مثّل القرآن الكريم صورَ التجنيس أروعَ تمثيلٍ وأحسنه من خِلال الوظيفة الاتصاليّة بين النّص والمُتلقّي، فـ (التجنيس القرآني) يعمل عملَ المُنبِهات الدّلالية من خِلال الخصائص التركيبيّة لصِيغ التّجنيس التي تقع بين جملتينمتتاليتين حتى يًحقق التجنيس أثره الفاعل منسجمًا مع النّظم القرآني الفريد.[٢]

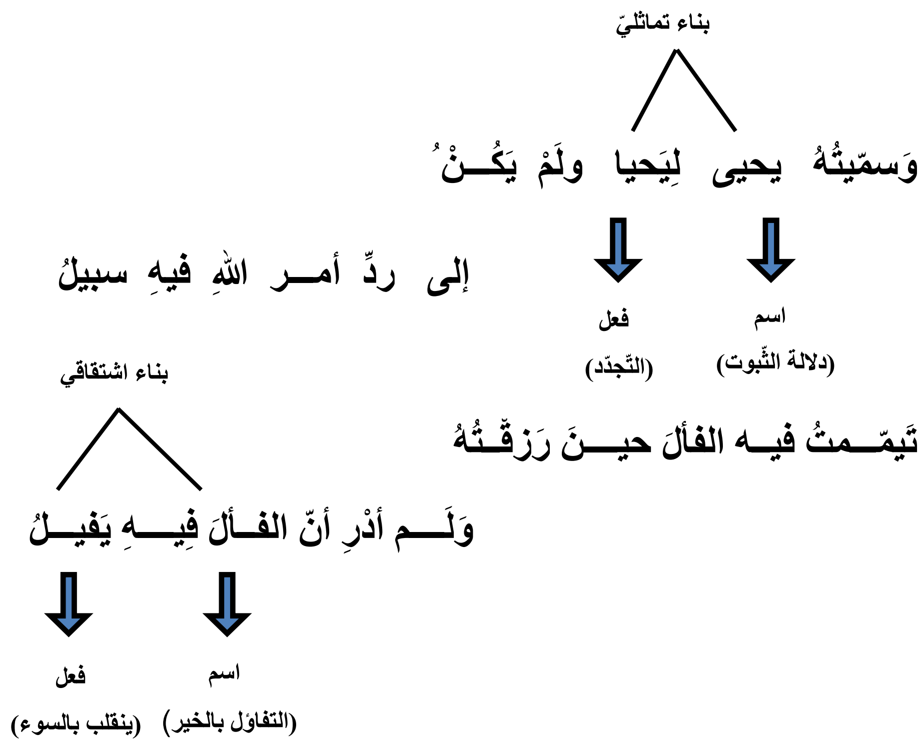
ويًحدّد الأثر الايقاعيّ للفظين المُتجانسين في إطار سياقهما، وليس بمعزلٍ عنه، ويصدُقُ هذا في الشّعرِ وبنائه الفنّي كَما يصدُقُ في نظم القرآن، وقد يُتوصّل إلى جماليّة البناء الفنّي من خلال بنية لُغويّة تقوم على الاشتقاق بين اللفظين المتجانسين، والتّجنيس في تشكيله الفني مُتماسكٌ ممّا يُعللُ تلك الصِّلة القوية بين طرفيه، إذ إنّ أحدهما مُتمّمٌ للآخر، ومُوضّح له في ضِمن السّياق اللغويّ الذي يجمعهما، ويتناغم الإثنان في نسقٍ موسيقيٍّ ممتزجٍ مع المعنى ليتوصّل به المُنشئ إلى تحقيق غايةٍ ايحائيّة، وذكر ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) مَلمحًا لطيفًا في التّجنيس بعد أن اطمأنّ لهذا الاصطلاح (التّجنيس) ووسمه به، ما معناه أن التّجنيس أكثرُ ما

(١) ينظر: المثل السائر: ٣٧٩/١.
(٢) ينظر: البلاغة والاسلوبية: ٢٢٠.

يقع في تأليف الحروف دون المعنى، ويعزّز رؤيته ببيتين مؤثرين في رثاءِ محمد بن كناسة ابنه حين قال:

وسمّيتُهُ يَحيَــى ليحيا فلم يكُن   إلـى رَدّ أمـــــر اللهِ فيه سبيلُ

تيممّت فيه الفأل حين رُزِقته   ولَم أدرِ أن الفـــأل فـيه يَفِيلُ(١)



دلالة التوقّع ← دلالة معكوسة

البناء الفنّي للتّجنيس = الإيحاء + الإيقاع

---

(١) مُحمدّ بنُ كُناسة، شاعر عباسي عاصر الخليفة المأمون، جميل الطّبع، كوفيّ المولد، توفي عام ٢٠٧هـ. ينظر: الأغاني ، لأبي فرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) تحقيق د. سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط٢، (د. ت): ١١١/١٢، وينظر: البديع: ١٠٩.

إنّ عناية الشّاعر بقيمة الحرف الايحائيّة مُتشكّلًا في كلمةٌ بعينها مُقابلًا لها بكلمة تُماثلها شكلًا ووقعًا موسيقيًّا، أقول: إنّ ذلك يكشفُ عن ابداعيّة النّص، فكأنّ النّص ينبئ عن سرّ جماله وتصويره المعنى بدقّة وشاعريّة تُشير بدورها إلى ابداع الشّاعر، وقدرته على توظيف المُفردات بحسب مواقعها من السّياق بنسيج مُتماسك مُترابط مع الكلمات الباقية.

ففي صورة التجنيس توسّعٌ في الاستعمال اللغويّ، وكذا الحال مع اتّساع افق التّوقّع، مع نكتة المُباغتة للمتلقّي، والتّجنيس رسالة اقناع بالمدلول الذي قصده الشاعر ورمى إليه.

وقَد عُنيَ علماء البديع بتقسيم التجنيس على أنواعٍ متعددة اعتمادا على استقراء الأمثلة، والنظرة التّأمليّة في احتمالات التّقسيم، إلّا أنهم خاضوا مسرفينَ في وضع التّسميات لكلّ ما تفرّع من أنواع، وهو أمر يُرهق مُحلّل النّصوص، ويصرِفه ـ تلقائيًّا ـ عن تذوّق جماليّة النّص الأدبي بصورة عامّة، والنصوص الشعريّة على وجه الخصوص، فيُعنى بالتحليل الآلي، وتذكر الاسم بكل فرع من فروع التّجنيس دون النّظر فيما سلف؛ مما يعدُّ أصلًا في الدّراسة الفنّية لهذا المظهر البديعي، لكن الكشف عن تلك التفريعات المتشعّبة للتّجنيس يبين مدى الدقة والموضوعيّة في العرض والتناول وصولًا إلى منح المتلقي تصوّرًا عامًا عن الموضوع، مما يعود بثمرة الإفادة لدى التّمييز بين تلك الأنواع وفروعها.(١)

لذلك فإنّ رؤيتنا التطبيقية للتجنيس في شعر المتنبّي، سوف تنصبّ على دائرة التّمام منه، أو الاخلال بشرطٍ من شروطه الأربعة، ممّا يسمحُ للقارئ بالفهم للوجه

(١) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ط٢، القاهرة، ٢٠٠٧: ٣٤٥ ـ ٣٥٤.

الجمالي لنوعي التّجنيس في سياق شعري بعينه، دون الخوض في تفصيلات الأنواع المتفرّقة عن ذلك التحديد في الدراسة ممّا يذهب بالفائدة المرجوّة، والثّمرة المُراد قطفها، بعيدًا عن التنظير لتلك الأنواع وفروعها ممَا استهلكتها دراسات السّابقين من الدّارسين قديمًا وحديثًا.

المبحث الثاني

الرّؤية البلاغيّة للمُشاكلة

مفهوم المشاكلة في اللغة والاصطلاح:

المشاكلة في اللغة: من الفعل (شَاكَلَ)، على وزن (فَاعَلَ)، والفِعلُ الثُّلاثيّ (شَكَلَ)، والشَّكلُ المِثْلُ، وشَاكَلَ الشيءُ الشّيءَ إذا شابههُ وكان مِثلهُ في حالاته، وشَاكَلَ كُلٌّ مِنهُما صاحبهُ إذا ماثَلهُ، وجاءَ لفظُ (الشّكلِ) في القرآن الكريم بمعنى المِثل والنظير والضّربِ والهيْأة[١]، وللمُشاكلة تسمياتٌ عدّة، منها: المساواة، والمقابلة، والمساومة، والمقاسمة، والمجاوزة.[٢]

أما مفهُومُ المُشاكَلة في اصطلاح البلاغيين، فقد حدّه السّكاكيّ (ت٦٢٦هـ) بقوله: ((هي أن تذكر الشيءَ بلفظ غيره لوقوعه في صحبته))[٣]، وتمثّلَ ببيتٍ من الشّعر يُنسب الى أبي صخرٍ الهُذليّ:

قالوا: اقترِحْ شيئًا نُجِدْ لكَ طبخَهُ قلتُ: اطْبُخُوا لـِي جُبّةً وقَمِيْصًا[٤]

فجاءت ((اطبخُوا)) فيعجز البيت للمُشاكلة، بمعنى ((خِيطُوا))، واستدلّ السّكاكيّ ببعض آيات من الذكر الحكيم دون أنْ يُشِر الى نوعي المُشاكلة فيها (التحقيقي والتقديري)، وسار على ذلك المعنى ابنُ مالكٍ (ت٦٧٢هـ)، والقزوينيّ (ت٧٣٩هـ)،

(١) ينظر:لسان العرب، مادة (شَكَلَ)؛ ومقاييس اللغة، مادة (شَكَلَ).
(٢) ينظر: النُكت في إعجاز القرآن: ٩٩.
(٣) مفتاح العلوم: ٥٣٣.
(٤) جاءت نِسبةُ البيت إلى أبي صخرٍ الهُذليّ عند القزويني في الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني (ت ٧٣٩هـ) تحقيق ابراهيم شمس الدّين، دار الكتب، بيروت، (د.ت): ٤٧٨.

والتفتازانيّ (ت٧٩٣هـ)، والحمويّ (ت٨٣٧هـ)، وشرّاحُ التلخيص[١]، ومن الجدير بالذّكر أن القزوينيّ زاد في التعريف الاصطلاحيّ فذكرُ نوعي المُشاكلة فقال: ((أن تذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقًا أو تقديرًا))[٢]، وأشار الطاهر بن عاشور (ت١٢٨٤هـ) الى علاقة المُشاكلة بالبُنية الفنية للاستعارة، وعللّ لتسميتها بالمُشاكلة فقال: ((والمشاكلة من المحسنات البديعية ومرجعها الى الاستعارة، وإنما قصد المشاكلة باعثٌ على الاستعارة، وإنّما سمّاها العلماء المُشاكلةَ لخفاء وجه التشبيه فأغفلوا أن يسموها استعارة وسمّوها المُشاكلة، وإنما هي الإتيان بالاستعارة بداعي مشاكلة لفظٍ للفظٍ وقع معه، فإن كان اللفظ المقصود مشاكلته مذكورًا فهي المُشاكلة))[٣]. فرؤية ابن عاشور للمشاكلة على أنها من البديع عمومًا سوى أنّها فنٌّ قائمٌ بذاته يستقلُّ بمفهومه عن الاستعارة وإن قاربها في الآلية، بينما خالف الدكتور عبد العزيز قلقيلة رأي البلاغيين بجعلها من المحسنات اللفظية لا المعنوية، ولعلّه في ذلك نظر الى وقعها الإيقاعي في السّياق[٤]. فهناك قرينة مانعة من إرادة المعنى المعنى الأصلي في اللفظ الذي وقعت فيه المشاكلة، وهذا العنصر المشترك بين الاستعارة والمشاكلة، ولعلّ في الشكل التوضيحي الآتي زيادة بيان لمفهوم المشاكلة:

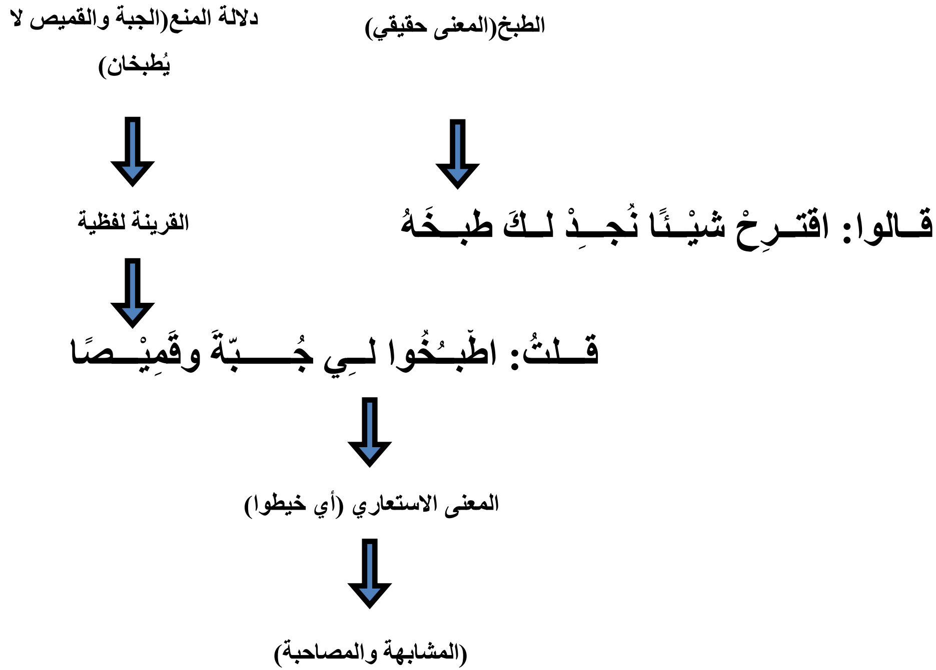
---

(١) ينظر: المصباح المنير في علم المعاني والبيان والبديع، بدر الدين بن مالك الأندلسي (ت٦٨٦هـ)، القاهرة، المطبعة الخيرية، ط١، ١٣٤١هـ،:١٨٩؛ والتلخيص في علوم البلاغة، للقزويني، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧:٣٥٦؛ والمطوّل على التلخيص، شرح سعد الدين التفتازاني(ت٧٩١هـ)، مطبعة عامر ومطبعة أحمد كامل، القاهرة، ١٣٣٠هـ: ٣٨٢؛ وخزانة الأدب وغاية الإرب، لإبن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ)، تحقيق محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت:٢٥٨/٢.

(٢) الإيضاح:٣٤٨/٢.

(٣) التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر:/٧٤٤/١٠.

(٤) ينظر: البلاغة الاصطلاحية، عبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢: ٣٠٠.



وبما أن المشاكلة تكون بين لفظين تحقيقًا أو تقديرًا فقد وجب فيها الاشتراك اللفظي، وهذا ما لا يقعُ في الاستعارة التي تقوم على آلية المُشابهة الذي يمثّل القيد بالنسبة لها ((مجاز المُشابهة))، والذي نراه توافر الصلتين الدلالية والصوتية التي تحملها المشاكلة بوصفها فنًّا بديعيًّا ينتمي الى المحسنات المعنويّة كما ذهب الى ذلك علماء البلاغة قديمهم ومعاصرهم[(١)]، وسوف نقترب من استقلالية كل مفهوم بدلالته السياقية عند الحديث عن فاعلية المشاكلة.

الأثر البليغ للمشاكلة:

لمّا كان شرط المشاكلة المغايرة في الدّلالة السّياقية بين اللفظ الأول (المُشاكَل) والثاني (المُشاكِل)، وذلك المعنى هو ما أشار إليه الشوكاني (ت١٢٥٠ هـ) عند

---

(١) استقرّت دراسة المشاكلة على أنها من المحسنات المعنوية، ينظر:البلاغة العربية في البيان والبديع، د. سامي أبو زيد، جامعة الاسراء الخاصّة، ط١، ٢٠١١: ٧٩ ـ ٨١.

تفسيره قوله تعالى:﴿تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِيَ وَلا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ﴾[1].:((... لأنّ المُشاكَلة ذِكرُ الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته، وهذا لا يُتَصَوَّرُ إلّا إذا تكرّر ذِكرُ لفْظٍ وأُرِيدَ به في المرة الأولى أصل معناه، وفي الأخرى غير ذلك، كما في قوله تعالى حكاية عن عيسى (عليه السلام)﴿تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِيَ وَلا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ﴾[2].

وتكمنُ بلاغة المُشاكلة . في السّياق . من خلال جمال العبارة، وسموُّ المعنى بما يضفي عنصر المفاجئة من أثر دلالي في اللفظ المشاكل ينماز عن الأول بمعناهُ الذي يُدرَكُ بالتّأملّ والتّفكّر ورسوخ الفهم حتى يستقرّ في الذّهن وترتاح إليه النفس وتستشعر لطائف المشاكلة معه بمزيّة وبدائع يكشف عنها السّياق الذي يرتقي مع النّص الشّعري إلى فاعلية إيقاعية مؤثّرة.

معنوية المُشاكلة:

عندما نقرأ بيت عَمرو بن كلثوم نتأمل معنويّة المُشاكلةوهي تأتي بصورتين متناقضتين في الدلالة، إلّا أن التّشاكل قائمٌ بينهما شكلًا وايقاعًا، فهو يُنشِدُ مفتخرًا:

ألا لا يجْهــــلَــنْ أحــدٌ عَليــنْا فَنجْهلُ فوقَ جَهْلِ الجَاهِليْنَــــــا[3]

وينظرإلى معنى الجَهل الحقيقي، وما يقتضيه من معنًى مُعجَميّ بوصفهِ نقيضًا للعلم بالشيء، ثمّ يُصاحِبهُ جهلٌ آخر محمولٌ على المعنى المجازي، فهو ناجمٌ عن الجهل الأول لذا جاء التعبير عن الجهل مجازًا مقابلة للأول وضدّه، وليس ضدّ الجهل جهلًا، بل هو الجزاء على وجه التّحدي والتّضاد والمغايرة.

(١) سورة المائدة: الآية ١١٦.
(٢) فتح القدير، محمد بن علي الشوكاني (ت١٢٥٠هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٨١: ١٢٤/٢٣.
(٣) ديوان عمرو بن كلثوم، جمعه وحققه أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١: ٧٨. والبيت في شرح المُعلقات السّبع:١٧٦.

وليسَ أدلّ من قول شاعرنا الكبير المتنبيّ وهو يعبّر عن معنًى بليغٍ بأفصحِ تعبيرٍ وأبلغه، وأوجزه لفظًا، عن طريق المُشاكلة في قوله:

ومَنْ يُنفِق السّاعات في جَمْعِ مالِهِ مَخافــةَ فقرٍ، فالــذي فــــعلَ الفقرُ[1]

إذ جاء ذكر الفقر الأول على حقيقته، وناسبهُ بالصّحبة أن يُشاكل بفقرٍ آخر ـ على وجه المجاز ـ مع مزيّة التّخييل والإيحاء اللذين يبعثان على تأمّل المعنى البليغ وسرّ جماله فذلك البخيل الذي يهدر جلّ وقته وهو يجمع المال، ويظنّ بذلك الخير، غير أنّه بذلك العمل ينشغل عن الإنفاق على نفسه، فكأنّه الفقير المعدم في حاله وصورته، التي صار إليها بسبب بخله، والمُشاكلة ذات دلالة إيحائية تتعلّق بالمعنى وإيضاحه، ولعلّها تقترب ـ في هذا المفهوم ـ من المظاهر البيانية كالاستعارة التي تقوم على علاقة المُشابهة بين المعنيين الأصلي والمجازي، ومجيء اللفظين متصاحبين على طريق التشاكل يُعلل ذلك التقارب بين آليّة الفنّين، وهذا ما جعل بعض المُفسرين يصرّح بتلك العلاقة الدلاليّة بقوله: ((والمُشاكلة من المُحسنات البديعيّة ومرجعها إلى الاستعارة، وإنما قصد المُشاكلة باعثٌ على الاستعارة، وإنما سمّاها العلماءُ المُشاكلة لخفاء وجه التّشبيه، فأغفلوا أن يُسمّوها استعارة، وسَمّوها المُشاكلة، وإنّما هي الإتيان بالاستعارة لداعي مُشاكلة لفظٍ للفظ وقع معه، فإن كان اللفظ المقصود مُشاكلته مذكورًا فهي المُشاكلة)).[2]

كما أشار بعضُ المحدثين إلى توافر قرينة معنويّة في تركيب المُشاكلة حتى يظهر المعنى بأسمى ما يكون جاذبية للمتلقي فيحصلُ له من الارتياح والطمأنينة، وهو يصلُ الى قصد المتكلّم، بعد مزيد من التّفكّر والتّأمل والتّدبّر للمعنى السّياقي

(١) ديوان المتنبي: ١/١٤٨.
(٢) التحرير والتنوير: ١/٧٤٤.

الذي أتت به المُشاكلة، وهي تُخاطب العقل والوجدان معًا بلطف وتعريضٍ غايةً في التّشكيل الدلالي، يقول الدكتور عبد العزيز قليقلة وهو يتعرض الى وصف مفهوم المشاكلة: ((وأمن اللبس معوّل فيه على معمول اللفظ الذي تمّت المُشاكلة به، أو على عامله، ولعلّهم أرادوا بذلك القرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي للّفظ الذي وقعت به المُشاكلة)).(١)

والمُشاكلة تتماز بالتوليد المعنويّ، فـ((التعامل مع بنية المُشاكلة يعتمد على أن حركة اللسان تكون فيها أسرع من حركة الذهن على عكس المألوف في انتاج الكلام عمومًا، فالعدول هنا خروجٌ على عدّة مستوياتٍ ينتهي إلى أن تأتي الدلالة من غير مصدرها اللغوي، دون أن يكون في ذلك تمزيقٌ للعلاقة بين الشكل والمضمون)).(٢)

وتأسيسًا على ما تقدّم ذكره، فإن المُغايرة في الدلالة بين اللفظين المُتشاكلين شرطٌ أساسٌ يقوم عليه البناءُ الفنيّ لأسلوب المُشاكلة في السياق، ومن هنا ندركُ إدراجَ البلاغيين المشاكلة في ضمن المحسنات المعنويّة في إطار المنظومة البديعية، ففي المُشاكلة: التلميح، والإشارة، والتعريض، عندما لا يكون لإطلاق اللفظ على المعنى المراد علاقة بين معنى اللفظ، والمعنى المراد، إلّا مُحاكاة اللفظ، ومن هنا جاءت تسميتها بـ (المُشاكلة).(٣)

نوعا المُشاكلة:

ذكر العلماء نوعين من المُشاكلة وأطلقوا عليها(التحقيقية والتقديرية)، دون أن يضعوا لها حدّا، وكان الفرّاء (ت٢٠٧هـ) من علماء اللغة الأوائل الذين تحدّثوا عن

(١) البلاغة الاصطلاحية: ٤٦٤.
(٢) البلاغة العربية قراءة أخرى: ٢٣٩/٣.
(٣) ينظر: التحرير والتنوير: ٢٣٩/٣.

المشاكلة بنوعيها وأمثلتها في القران الكريم مما يدلّ على عناية علماء اللغة بهذا الفنّ البديعي، وصلته الوثيقة بالمستوى التركيبي باللغة عموما[1]. وبذلك فقد نظر العلماء الى أثري المشاكلة اللغوي والبلاغي ووازنوا بينهما.[2]

وخلاصة القول أنهم استدلوا على التفريق بين نوعي المشاكلة من خلال امثلتهما في السياقين القرآني والشعري، فاقتصروا على تلك المعرفة بشواهد يسيرة أشبعوها بالدّرس مكررة دون ان ينظروا الى عنصر التذوق في الاختيار، إذ كان شغلهم الشّاغل هو التدليل على القاعدة والمنهج الذي يقوم عليه نوعا المُشاكلة، بما يعزز رؤيتهم البلاغية لهذا المظهر البديعي في السّياق.

ركنا المُشاكلة:

الأصل في آلية المُشاكلة أن يتقدّم اللفظ المشاكل ويأتي اللفظ الثاني . المشاكِل . يجسّد ذلك الأثر البلاغي لهذا الفنّ البديعي، وقد يحصل العكس فيتقدّم اللفظ المُشاكِل على المُشاكَل لما تقتضيه ضرورة السّياق والمعنى المُفاد من المشاكلة.

فالمشاكلة تقع في اللفظ المُشاكِل تقدم أو تأخر، أو قدّر الأوّل في المعنى كما هي الحال مع المشاكلة التقديرية التي يُلمح فيها اللفظ المشاكَل ضِمنًا في المعنى، ويُدركُ بالعقل والتّأمل والتفكّر والاسترجاع بمعنى يقابل المعنى المذكور بلفظه الدال عليه وقرائن الحال، ولعلّ الغموض الذي يصحب النوع الثاني من المشاكلة ـ أعني التقديرية ـ يجعل منها أكثر بلاغة، لما تحمل من شحذ الفكر وتحفيز الذكاء والموهبة مع ما توفره من عنصري التشويق للمتلقي والمباغتة حتى تحصل له

(١) ينظر: معاني القرآن، للفراء أبو زكريا يحيى بن زياد (ت٢٠٧هـ)، الدار المصرية للتأليف، مصر، ١٩٦٦: ١/١١٦-١١٧.

(٢) تنظر: المشاكلة بين اللغة والبلاغة، عبد الرحمن عبد القادر العربي، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ٢٠٠٢: ٦٤ ـ٦٧.

الأريحية في النهاية، وكما أن منشئ الجناس يحظى بالفوز والاعجاب عندما يصدر منه عن طبع وعفوية، فكذلك المُشاكلة عندما تصدر عفو الخاطر دون تكلّف يذهب برونقها وجالها السّياقي فيلحظ ذلك المتلقي ويتلقاه بالقبول، وكذا الحال بالنسبة لدارسي البلاغة والأسلوبية على مر العصور.

التعالُق الوَظيفيّ للمُشاكَلة بين اللّغة والبَلاغة:

درس علماء اللّغة واللّسانيّات مصطلح المُشاكلة على وفق مستويات متنوعة في السياق، فكان أن نظر علماءُ القراءات المشاكلةَ الصّوتية في آي القرآن الكريم عن طريق تفاعل الحروف العربية من جهة تطابق مخارجها أو تقاربها وتماثلها في أغلب الصّفات، وهذا ما جسّدته قراءة أبي عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ) في رواية السّدوسي عنه، في اسكان الحرف الأول والإدغام في الثّاني، فكان يدغم اللّامفي اللّام، والباء في الباء، والتّاء في التّاء، وكذلك حروف المُعجم كلّها متحرّكها وساكنها إلّا الواو المضموم ما قبلها، ولا شكّ في أن مذهب أبي عمرو في القراءة لم يخرج عن سنن العرب، والذي يبدو هنا أن القدماء كانوا قد أطلقوا تسمية " الإدغام" على المُشاكلة الصوتية التي أطلق عليها المحدثون . فيما بعد . المُماثلة أو التّشاكل ((Assimilation))[1]. وكذلك التّشاكل الصوتي في الإبدال والإعلال، ومن التّشاكل النحوي ما يحمل على موضوعات الحمل على الجوار من رفعٍ ونصبٍ وجرٍ وجزمٍ، وتتعالق المُشاكلة وظيفيًّا مع بعض المباحث الدلالية كالتّرادف، وكذا درس الإتباع الذي يقتضي التّماثُل في شكل اللفظ وإيقاعه كقولهم: حيّاكَ اللهُ

(١) ينظر: أبو عمرو بن العلاء وجهوده في اللغة والنحو، زهير غازي زاهد، مركز دراسات الخليج، البصرة، ١٩٨٧: ٧٩.

وبيّاك[١]، سوى أن المُشاكلة البلاغية تتضمّن المغايرة في المعنى بين اللفظين والتكرار اللفظي، وليس تبعية الكلمة للأخرى على سبيل المساواة في المعنى للتقوية، إلّا أن الغاية التزيينية بين الإتباع والمشاكلة أمرٌ مشتركٌ ملحوظٌ.

فالمشاكلة على هذا الأساس فنٌّ أسلوبيٌّ يلقي بظلاله على الدّرس اللّغويّ في مستوياته الدلاليّة والنحويّة والصوتية، ولا ينحصر أثره على المستوى البلاغي فحسب، وقد نال ذلك القبولَ والاستحسان من قبل دارسي اللغة، فضلًا عن البلاغة، ولن يطول المقام في دراسة المشاكلة اللغويّة نظرًا لطبيعة دراستنا القائمة على التوظيف البلاغي للمُشاكلة بوصفها أسلوبًا بلاغيًّا مؤثّرًا في شعر المتنبيّ، وقد قدّم الدارسون دراسات رائدة في ميدان الدراسة التنظيرية والتطبيقية للمُشاكلة على المستويات اللغوية كافة، الصوتي والنحوي والصرفي والدلالي، ممّا يشبع حاجة القارئ ويغنيه عن الزّيادة.[٢]

أما المشاكلة البلاغيّة فهي موضوع دراستنا، ولعلّ دراسة المشاكلة في الشعر تقودنا إلى لمس الفوائد على المستويين الدلالي من جهة المعنى الثاني، الذي ظهر بوصفه إضافة جديدة مبتكرة للسياق الشعري في البيت أو المقطوعة، والفائدة الثانية على المستوى الصوتي من جهة الأثر الايقاعي الذي تتركه المشاكلة . بنوعها التحقيقي . لما تتضمنه من فاعليّة التكرار اللفظي بشكلٍ ملفتٍ للأنظار، منسجمًا مع التأثير الدلالي في نفس المتلقي، متظافرًا معه على نحوٍ جماليٍّ يسيطر على الأسماع والأذهان معًا، ((فإن تكرار الكلمة في الجملة أو النّص، وتكرار الجملة في

(١) ينظر: المشاكلة بين اللغة والبلاغة: ٣٩-٥٦؛ إذ يرى الباحث أن من ارتباط الترادف بالمشاكلة تسمية الشيء باسم الشيء لقربه منه، أو ملازمته إياه، فقد أُطلِق على المرأة (الضّعينة)، وأصل الضعينة: الجمل يُظعن عليه، وسمّيت المرآة به لأنها تركبه في السّفر:٥٣.

(٢) ينظر: الخصائص، لابن جنّي (ت٣٩٢هـ)، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، (د.ت): ١١٣/١ – ١١٧.

السّياق، لا بدّ أن يكون له من القيمة ما هو أكبر. وهذا ما يلجأ إليه لأسر المستمعين المطربون وصانعو الألحان، إذا لم يكن الكلام المغنّى حاصلًا على هذا التكرار أصلًا، وحينما تأخذ المستمع نشوة التأثّر، قد ينطلق هو يكرر المسموع إعجابًا به أو تعجيبًا منه أو غير ذلك))(١)، فمزيّة التكرار وفاعليته المؤثّرة في الإحساس تمثّل المعنى بصوت الحرف، وتصور الخفّة، ممّا يتعلق بجرس الكلمات، فالصوت والدلالة بذلك مقترنان متلاحمان.

فالمُشاكلة في بنائها الفني . في الدّرس البلاغي . قائمة على أساس التكرار المفيد لما تحمله بين طياتها من تخييل حسنٍ لا يخلو من طرافة تعود على المعنى السّياقي، لذلك درسها بعض العلماء في ضمن ظواهر البيان فعدّوها من المجاز عمومًا، والاستعارة على وجه الخصوص، وبالنظر الى جمال الإيقاع وتأثير الجرس الناشئ من التكرار والاعادة المقصودة للفظ فقد عدّها بعضهم من المحسنات البديعية، وانقسم هؤلاء على أنفسهم، فمن تأمل أثرها على المستوى الدلالي في توليد المعنى السياقي وانحيازها بذلك الى تحسين المعنى أكثر من اللفظ أضافها الى المحسنات المعنوية . وهم الكثرة الغالبة . بحسب رؤيتهم الأسلوبية ووجهة نظرهم، وعدّها بعضُهم الآخر من المحسنات اللفظية، مستندين في ذلك على تأثيرها الإيقاعي، وطبيعة التّماثل بين اللفظين على نحوٍ متّسق جميل، والذي نراه هو ما رآه جمهور البلاغيين قديمهم وحديثهم من الرؤية المعتدلة للمشاكلة على أنها من المحسنات المعنوية لتعالق مفهومها السياقي بين الصورة المجازية تارة، وصورة التكرار اللفظي تارة اخرى، ممّا يجعلها الأقرب إلى التّصوّر الدلالي للفظ، وزيادة الطاقة الإيحائيّة على نحوٍ يُداعبُ الفكر والمُخيّلة حتّى يكون المنشئ في صياغة

---

(٢) التكرير بين المثير والتّأثير: ٧٩.

بيت من الشّعر في المُشاكلة بأحد نوعيها فنانًا مبدعًا يسعى الى توليد معنًى من معنًى، لِما تُحققهُ الصّحبة اللفظيّة بين مفردتين، اسمين كانا، أو فعلين، أو اسم وفعل، أو فعل واسم من أثرٍ بليغٍ في نفس المُتلقّي وشعوره الدّاخليّ، فالمُشاكلة مظهرٌ أسلوبيٌ ذو علاقةٍ استبدالية بالنظر إلى العلاقة فيها بين الدّال والمدلول في التّعبير الشّعريّ، وبالحسّ والملكة فإنّ الإنسان قد يروّض إحساسه الموسيقي ترويضًا ينتهي به إلى إدراك النشوة الفنية بقطعة موسيقية منظومة بلغة قد لا تكون مفهومة لديه.(١)

فاعلية المشاكلة:

تنتج فاعلية المشاكلة من خلال الأثر الصوتي الذي تتركه في سياق القول نثرًا كان أو شعرًا، وتتمثّل آلية المشاكلة ـ في الشعرـ ببلاغة إيقاعية مؤثّرة من خلال السمة التكرارية الترددية التي تنتج عنها، فضلًا عن الأثر البليغ للمشاكلة في المستوى الدلالي في توليد المعاني المجازيّة التي يوظّف فيها المُبدعُ عنصر التخييل والمفاجأة، فيأتي بشكل اللفظ الأول مكرّرًا بدلالة إيحائية مغايرة للمعنى الوضعي الحقيقي، مما يعكس تلك الإثارة على نفس المتلقّي، فتداعب عمليّة استكشاف المعنى المُشاكِل مخيّلَتهُ، ـ أي المتلقّي ـ وتُحدِثُ الإثارة والانفعال الوجداني لديه، حتّى تستقر صورة المشاكلة في ذهنه، فيلمحُ ما يُرادُ وراءها من معانٍ مُستجلبةٍ بأسلوبٍ مدهشٍ يبعثُ على التّفكّر والتأمّل والانزياح التصوّري، فصورة اللفظ الثاني ـ المُشاكِل ـ تستحضر تلك العلاقة المجازية الاستعارية للمعنى حتى يأتي ممتزجًا بتلوينٍ لفظيٍّ إيقاعيٍّ دلاليٍّ فتُحسبُ للمُنشئ الإبداعيّة، ويصفّقُ له السّامعُ شهادةً له

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط٥، ٢٠٠٦: ١٨٩.

بالتّقنيّة العالية والإبداع في رصف اللفظين في سياقٍ وحدٍ على نحوٍ يلفت الانتباه، في مستويات القول . التي ذكرنا . كافّة.

ولعلّ الذي نسبَ المُشاكلة الى المظاهر المجازية لم يبتعد عن الصواب، فهي ذات فاعلية بدلالتها الإيحائية المجازية من جهة، ممّا يتسنّى لنا دراستنا في ضمن موضوعات البيان لما بينهما من علاقة على المستوى الدلالي(١)، ودراستها على أنها مظهرٌ إيقاعيٌّ صوتيٌّ صوابٌ أيضًا، على أنّها فنٌّ بديعيٌّ ينتسبُ في بنائه الفنّي الى ظواهر البديع المعنويّ . أو المحسّنات المعنويّة . كما نجدها في كتب البلاغة اليوم قديمها وحديثها(٢). وقد أكّد عبد العزيز قلقيلة نفي وقوعها فيضمن محسنات المعنى، وتسامح أن تكون من محسّنات اللفظ من جهة بنيتها اللغوية، مقررًا من خلال العرض والتحليل بالمثال والدليل، فيقول أنّها: ((أسلوب بيانيّ، مجاز لغويّ علاقته المشابهة، فإن كان ذلك فيها، وإلّا فهي بالمعنى اللغويّ لها محسنٌ لفظيّ))، وفسّر الشعر الذي ذكره البلاغيّون للمشاكلة تفسيرًا بيانيًّا خالصًا، مؤكّدًا في أثناء كلامه أنّ المشاكلةَ نمطٌ استعاريّ بنوعيه التصريحي والمكني(٣).

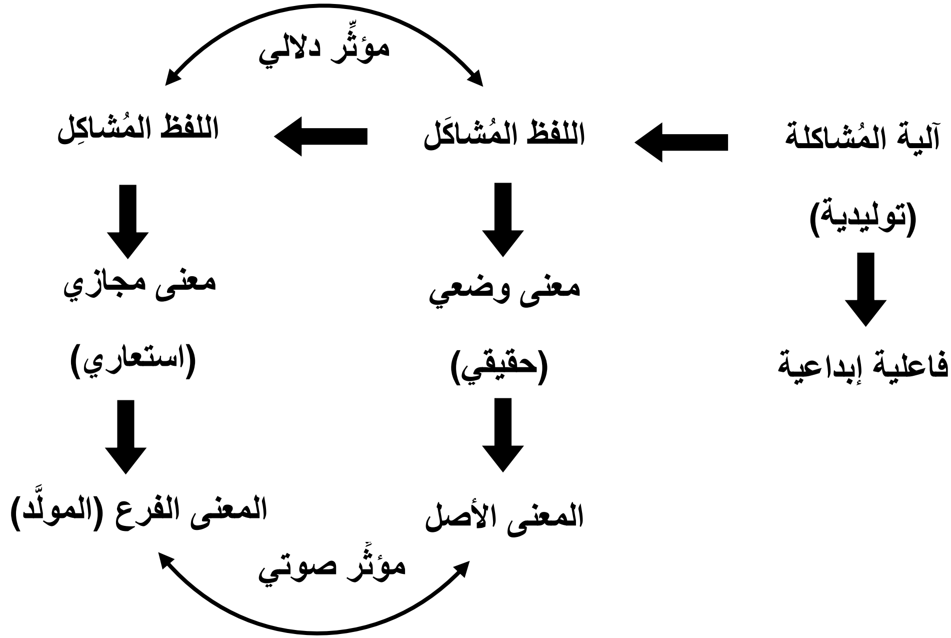
ولعلّ الصواب في الرّؤية الوسطيّة في أسلوب المشاكلة في الكلام، بوصفها مؤثّرًا بديعيًّا وبيانيًّا في الوقت ذاته، لما تحمله من اشارات وايحاءات ذات طابع فاعل على المستويين الدلالي والصوتي، دون تفضيل او انحياز لأحدهما على الآخر في توازن دقيق، كما يوضح المخطط السهمي الآتي:

---

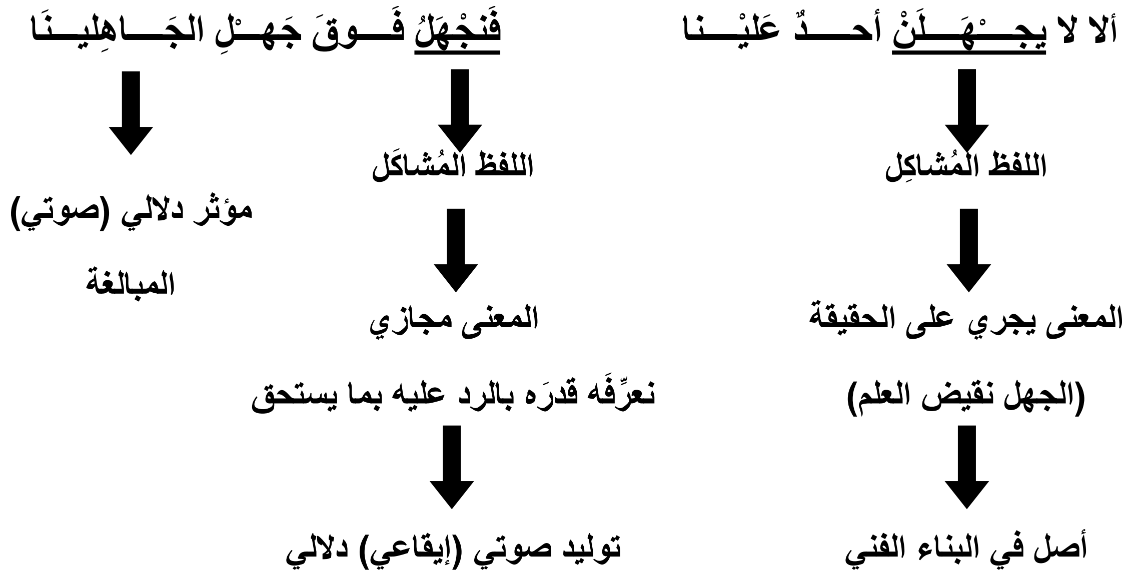
(١) عدّ الزركشيّ المشاكلة من المجاز، عندما قال عن الصورة الفنية للمشاكلة بأنّ ((تجعل المجاز المأخوذ عن الحقيقة بمثابة الحقيقة بالنسبة الى مجازٍ آخر، فتتجوّز بالمجاز الأول عن الثاني لعلاقة بينهما)). البرهان في علوم القرآن، محمد بن عبد الله الزركشي (ت٧٤٩هـ)، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعرفة، بيروت، ١٣٩١هـ: ٢/ ٢٩٨.

(٢) ينظر: البلاغة العربية في البيان والبديع: ٧٩-٨١.

(٣) البلاغة الاصطلاحية: ٣٦٦.



ولنرَ تفسير ذلك في بيت عمرو بن كلثوم في الفخر بقومه[1]:



وتأسيسًا على ما تقدم ذِكرُهُ فإن المُشاكلة أسلوبٌ فريدٌ يفسّر طبيعة التلاحم السياقي بين الدلالة والصوت على حد سواء.

(١) ديوانه: ٧٨.

فهي ـ أي المشاكلة ـ نمطٌ بلاغيّ يقصدُ الانحراف (***Deviation***) أو العدول ، أو التغاير الذي يصاحبُ الدلالة السياقيّة للفظين المتماثِلين، فـ ((التحوّل الحاصل في التركيب بإعادة عنصر بنائه على نسقٍ مخالفٍ لما سبقَ ذِكرُهُ في السياقِ نفسِه))(١).

ويُرسِخُ بعضُ المُحدثين معنى فاعلية المُشاكلة في السّياق الدلالي الصوتي على وفق رؤية أسلوبية ترى أن اللفظة المتردّدة تكرارًا في العبارة يكتمل معها الإيقاعُ الموسيقيّ الذي يولّدُ التّكرار الصوتي، ويمكن استبدال هذه المفردة بغيرها في المرّة الثانية، إلّا أن بقاءها أدعى وأوجب لتحقيق التماثل والتلاؤم في الشّكل والإيقاع، زيادة على أن معناها ما زال قادرًا على إثراء الكلام بالموضع الذي تردُ فيه اللفظة المتكررة تكرارًا يثير دهشة المُتلقي مُفعّلًا ملكة التأمل لديه(٢).

فعنصر المُراوغة ـ الذي تعكِسهُ لنا صورة المُشاكلة ـ هو سرُّ فاعليتها، وهو تطوّر سياقيّ ذو أثرٍ جماليّ خلابٍ في الشّكل والمضمون. وإنّ إدراج المُشاكلة في ضمن أنماط البديع المُشتركة بعلاقات التكرار اللفظي مع اختلاف المعنى . مثل الجناس التّام الذي يفسّر آلية التماثل بين الفنّين البديعيين على وجه متناسب في السّياق الشعريّ خصوصًا، وإن ذلك سيقودنا إلى فهم الغاية التي دعتنا إلى الجمع بينهما في إطار واحدٍ من الدراستين النظرية والتطبيقية في شعر المتنبيّ، الذي حفل بأنواع المُحسّنات اللفظية والمعنوية، كما تجلّت فاعلية المُشاكلة بنوعيها التحقيقي والتقديري في شعره، وتحلّت بمزيّة الإيهام والتخييل والمُخادعة، إذ يُمكنُنا تسميته هذا

(١) الإعجاز البياني في العدول النحوي السياقي، د. عبد الله علي الهتاري، دار الكتاب الثقافي، عمّان، الأردن، ٢٠٠٨: ٥.
(٢) ينظر: البديع (تأصيل وتجديد)، منير سلطان، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٦: ١٠١.

الإيهام بـ ((التوهُّم اللّحظي للسّبك المُعجميّ))[1]، وترسم المُشاكلة بهذا المفهوم آليّة التّوسّع الدلالي في الاستعمال اللغويّ لمُفردة واحدة تتّسع دلالتُها لمعنيين بينهما المغايرة على وفق رؤية استعارية مجازية للمعنى الثاني، كل ذلك يلقي بظلاله على النظرية الاستبدالية في اللغة[2].

وقد رأى عبد القاهر الجرجاني قوة فاعلية أسلوب المُشاكلة وهو يخوض في المعاني التي يستحضرها التمثيل واستعارة المعنى بالمجاورة من لفظ مماثل له في سياق البيت الآتي:

وَمَنْ يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَريضٍ   يَجِدْ مُرًّا بِهِ الماءَ الزُّلالا

فالماءُ ذو الطّعم المُرّ . يجري على حقيقته . وهو اللفظ المُشَاكَل . وإنْ تأخّر، والفَم المُرّ مُشاكِل لهُ وقد تأخّر مناسبةً للسّياقين الدلالي والصّوتي اللذين إزدان بهما المنحى الإيقاعي للبيت، ففارق فيه القول الاعتيادي فإنهُ ((لو كان سلكَ بالمعنى الظّاهر من العبارة كقولِك: إنّ الجاهل الفاسد الطّبع يتصوّر المعنى بغير صورته، ويخيّل إليه في الصّواب إنّهُ خطأ، هل كنتَ تجدْ هذه الرّوعة، وهل كان يبلغ من وَقْمِ الجاهل ووقذِه، وقمعِهِ، ورَدْعِه، والتّهجين له، والكشْفِ عن نقصِه، ما بلغَ التمثيلُ في البيت، وينْتَهي إلى حيثُ انتهى))[3].

وتكمن بلاغة البيت في المعاني التي تظهرُ من خلال الصّور، والمشاهِد التمثيليّة التي تتجسّد من خلال النسيج التركيبيّ الفنّي للبيت، فقال عبد القاهر معبّرًا عن سرّ بلاغة المعنى السّياقي: ((إنّ أنس النّفوس موقوفٌ على أن تُخرِجَها من

(١) أسرار البلاغة: ١٧، وينظر: المنزع البديع في أساليب البديع: ٤٩٨.
(٢) ينظر: النّظرية الاستبدالية الاستعارية: بحث منشور، مجلة حوليات الآداب، جامعة الكويت، الحولية الحادية عشرة: ٢١.
(٣) أسرار البلاغة: ١١٩.

خَفِيٍ إلى جَلِيٍ، وتأتيها بصريحٍ بعدَ مَكنيٍّ، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقلِ إلى الإحساس، وعمّا يُعلمُ بالفِكر إلى ما يُعلمُ بالاضطرار، والطّبع؛ لأنّ العلم المُستفاد من طريق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطّبع، وعلى حدّ الضّرورة يَفْضُلُ المُستفادَ من جهة النظر، والفكر في القوّة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام)).(١)

فالمعنى الذي يحتمل الإيحاء والمجاز يشير الى التفخيم والمبالغة والشرف والكمال واستحضار المعادل الموضوعي في سياق البيت الشعري، وهذا ما يحصل عند توظيف المتنبيّ لأسلوب المُشاكلة، ولعلّ الصّياغة اللفظية التي بُنيت عليها آلية المُشاكلة مع التكرير والمراوغة الدلاليّة في القصد بين الكلمتين المُتشاكلتين، تجعلُ من المُشاكلة مظهرًا أسلوبيًا فنيًا مؤثّرًا في المُتلقّي تشدّهُ إليه، إذ يُنشِّط ذلك المعنى المُبتكر الإيحائي في أسلوب المُشاكلة عمليّة التصوير في الأذهان، ويبعث على التّأمل والتّفكّر بمدلوله على نحوٍ من التّداعي المُتناسب للمعاني المنسجمة مع رسالة الشاعر التي يروم توصيلها، خروجًا على مقتضى الظاهر والنّمطيّة في الخطاب، ممّا يُعزّز القول بـ (شعريّة المُشاكلة).(٢)

التجنيس والمُشاكلة (الموازنة والإجراء):

يُعدّ استكشاف الفاعلية السياقية التي تنشأ عن الفنين البديعيين التوأمين " التّجنيس والمُشاكلة" على المستويين الإيقاعي (الصوتي) والدلالي (المعنوي)،

(١)أسرار البلاغة: ١٢١.

(٢) الشعرية ((Poetics)): مصدرٌ صناعيّ يعني فنّ الشعر وأصوله، التي تشير الى الطاقة المتفجرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح والتفرد. ينظر: في المصطلح النّقدي، أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي، العراق، (د.ط)، ٢٠٠٢م: ١٥٢-١٥٣.

نستعرض الآن ما يصير اليه الأثنان من استقلالية في المفهوم الإجرائي من خلال المنظور الشعريّ، والموازنة بين الاثنين لإظهار الملامح الفنّية للتشابه والاختلاف بينهما وصولًا إلى النّحو الذي استقرّ عليه المصطلح البديعيّ واستوى على سوقه، فغي التّنظير والتّطبيق، بعيدً عن الاشتباه والوقوع في الخطأ عند الرصد الاجرائي لأمثلة كلٍّ منهما، ولبيان ذلك نقف على النّقاط الآتية:

١. يقوم الأثنان (التجنيس والمشاكلة) على صورة التكرير والإعادة للفظ الواحد على المستوى الإجرائي، إلا أنّ في المشاكلة ذلك الانزياح الدلالي للفظ الثاني (المشاكِل) الذي تترك فيه المخيّلة أثرًا فاعلًا، فتُلقي بظلالها عليه، فيأتي مشحونًا بالإيهام والمخادعة، وعلى هذا الأساس بنيت فكرة المشاكلة، أما تكرار اللفظ في الجناس فيكون ملائمًا لحقيقة المعنى الذي يؤديه في المستوى السياقي، وقد أشار عبد القاهر الى ذلك المعنى حين قال:((واعلم أن النّكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلّة في استجابة الفضيلة، وهي حُسنُ الإفادة، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة))(١).

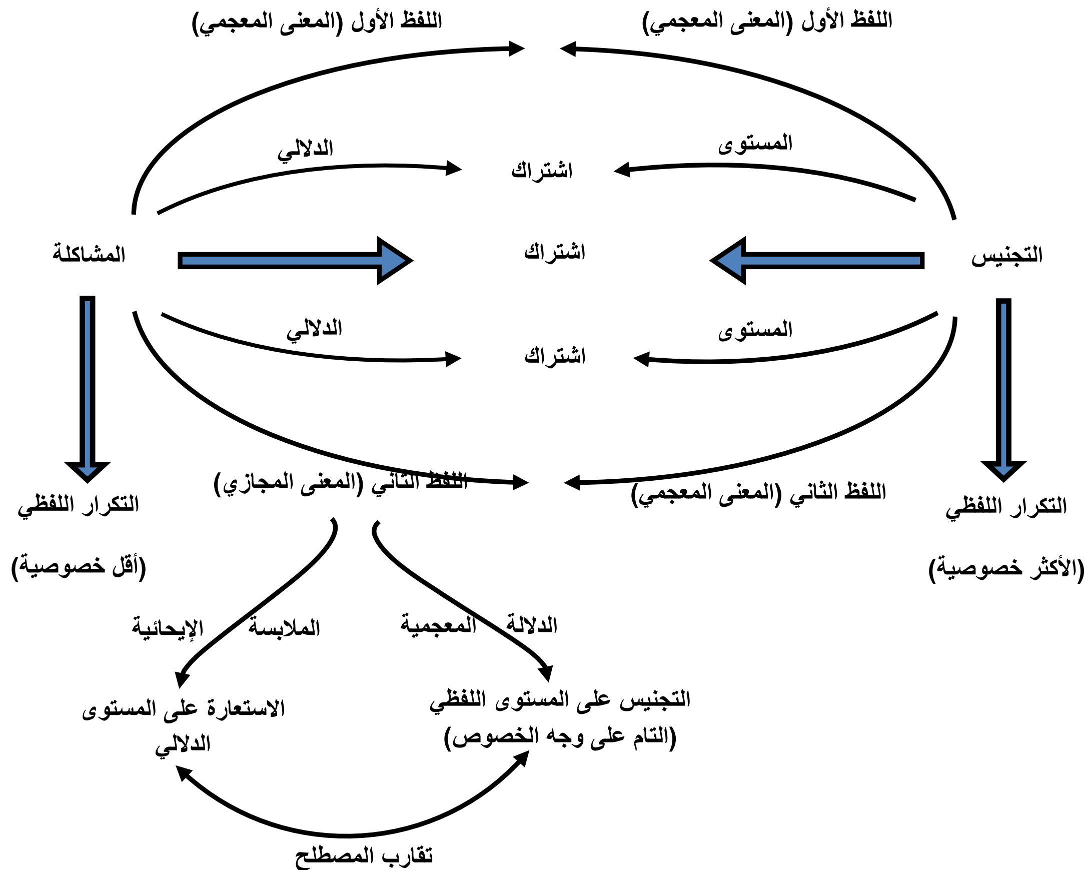
٢. تقترب آلية المشاكلة من آلية التجنيس، بوصفها نوعًا من التكرار اللفظي، أي ما تكرر لفظه واختلف معناه، مع فارق أن التجنيس باستثناء الاشتقاقي منه ـ يستند الى تشابه الدوالّ اللغويّة، الذي يمنحه معجم اللغة، بينما تستند المشاكلة الى تشابه لفظي يصنعه التوسع في الدلالة ، أي (دلالة اللفظ الثاني) بمقتضى السّياق، وليس أصل الوضع اللغويّ لمدلول الكلمة، وهذا زيادة على أن المشاكلة كثيرًا ما تصل الى حدود المقابلة أو المفارقة الدلالية بين اللفظين المتماثلين أوضح ممّا يظهر في تطبيقات التجنيس، فالمساحة الذهنية التي

(١) أسرار البلاغة: ١٧.

تتركها المشاكلة في أفق التّوقّع والتخييل أوسع مضمارًا من تلك التي يلقيها فن الجناس على الدلالة السياقية[١].

٣. يشترك المُصطلحان في المستوى الفاعلي للإيقاع، فكلاهما يضفي على النص الشعري ظلالًا موسيقية تعكس صورة التلاؤم الصوتي بين اللفظ وموسيقاه، والمعنى ودلالاته وإيحاءاته

ولعلّنا نقف على المفهوم الإجرائي للمصطلحين من خلال الشكل التوضيحي الذي يعلل لاقتراب المفهوم الاجرائي من التجنيس تارة، والاستعارة تارةً أخرى:



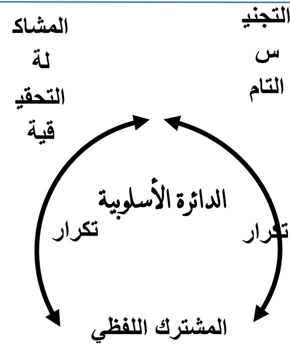
(١) ينظر: المظاهر البديعية وأثرها الأسلوبي: ٣٧٣.

ويزداد التخييل عمقًا في نوع المشاكلة التقديرية، التي تتضمن الخفاء للفظ المُشاكَل، إذ يُلمحُ تقديرًا في العقل والسّياق حتى يتمكّن من النّفس حقّ التمكن من خلال تأثيره الايحائي، بينما تتلاشى القيمة الايقاعية لهذا النوع لانعدام آلية التكرار اللفظي أو الترديد في سياقه، وتقترب دلالة المشاكلة والتجنيس من ظاهرة لغوية اختصت بها اللغة العربية وهي" ظاهرة المشترك اللفظي"، إلا أنّ الاشتراك اللفظي يقع في اللفظ الواحد الذي تشترك فيه معانٍ عدّة، كلفظ العين للماء، والجاسوس، والسّحاب[(١)]. وفي التّجنيس والمشاكلة لا بدّ فيهما من لفظين يتّحد مبناهما ويختلف معناهما، وهذا ما يحصل في نوعين . على وجه الخصوص . هما الجناس التام والمشاكلة التحقيقيّة، وتقترب دلالة التكرار أيضًا من التجنيس والمشاكلة بهذين النوعين، إلا أنه يخالفهما من جهة وقوعه في اللفظ حينًا، وفي المعنى حينًا آخر، وفي اللفظ والمعنى جميعًا، بينما يكون موقع التجنيس التام والمشاكلة التحقيقيّة في السياق متضمّنًا لتكرار اللفظ مع اختلاف المعنى حقيقة أو مجازًا، فهما أخصّ من التكرار، ويرى بعض الباحثين المعاصرين أن التجنيس كان قد تولّد عن المشترك اللفظي ونشأ عنه.[(٢)]

والذي نراه أن اشتباه هذه الفنون وتعالقها دلاليًا . فيما بينها. لا يعني عدم امكانيّة الفصل بين كلٍّ منهما وأن توظيف كلٍّ منها يكون على وفق قصد المتكلم، وأسلوبه في التعبير. والشكل التوضيحي يفسّر ذلك:

(١) ينظر: المزهرفي علوم اللغة، جلال الدين السيوطي (٩١١هـ)، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٣٦٩/١.

(٢) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: ١٥٩ ـ ١٦٠.

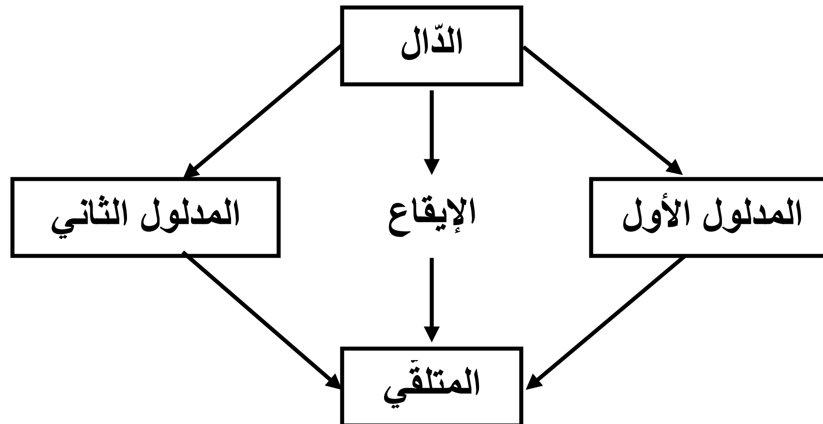


لا بدّ من القول أن بُعد المُنشئ عن التكلف في استحضار صورة اللفظ المُجانِس أو المُشاكِل هو ما يؤدّي الى حصول الأثر البليغ لكلٍّ منهما في السّياق حتّى يصل الشاعر الى حدّ أن يُوصَف بالإبداع ويُسمّى "شاعرًا مبدعًا" كما هي الحال مع مالئ الدنيا وشاغل الناس (أبي الطيّب المتنبّي) الذي نقف أمام شعره وقفة تأمّل للكشف عن الأثر البلاغي للتجنيس والمشاكلة، والمتنبيّ في توظيفه هذين الفنّين البديعيين يحشدُ الألفاظ الغنيّة بدلالاتها وايحاءاتها التي تنبض بالحكمة، وتنطق بالموعظة والمَثل، ويقع في شعره ذلك أحسن موقع فيترك عليها أحسن التوقيع. ولعلّ شاعريّة المتنبّي وتمكّنهُ من اللغة، وأساليب القول والتّفنن بها، وهو ينتقلُ من غرضٍ إلى آخر، مع براعة اختيار اللفظ وانتقائه بدقّة متناهية حتّى يتّسق مع الكلمات الباقية في بيتٍ شعريٍّ واحدٍ، وينعكس ذلك على المستويين الدلالي والايقاعي للفظين المُتشاكلين أو المتجانسين في السّياق، فيترك أثرًا بليغًا ذا فاعليّة تحرِّك المشاعر الإنسانيّة، وهذا ما أشار إليه ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) في معرض حديثه عن التّجنيس والقيمة الفنّية لتناسب اللفظين في تركيب جملته؛ ((ومن التّناسب بين الألفاظ المُجانِس وهو أن يكون بعضُ الألفاظ مُشتقًّا من بعض، إن كان معناهما واحدًا، أو بمنزلة المُشتق إن كان معناهما مختلفًا. أو تتوافق صيغتا اللفظتين مع

اختلاف المعنى، وهذا إنّما يحسُنُ في بعض المواضع إذا كان قليلًا غير متكلّف ولا مقصود في نفسه، وقد استعمله العرب المُتقدّمون في أشعارهم)).[١]

وممّا لا شك فيه هو أنّ من الفنون البديعية ما يتداخل مع أنواع البيان، خاصةً الاستعارة وهذه الحال مع التجنيس والمشاكلة اللذين يعتمدان على الذهاب في الربط بين الدوال في السطح، والمدلولات في العمق، لأنّهما لا تحققان إلّا بـ (المصاحبة)، التي تنتج من التّماس الواقع بين الدوال، وبالضّرورة لا بدّ أنه يؤدّي الخيال مهمته في تحقيق المصاحبة التماثلية والضدّية على صعيد واحد، لكنّه لا يؤديها على نحو ما هي عليه في البنية الاستعارية التي تعتمد المُشابهة أساسًا في التعالق بين المعنيين الحقيقي والمجازي.[٢]

ويمكن تصوّر أثر الفاعليتين الصوتيّة والدلالية للتجنيس والمُشاكلة من خلال المخطط الآتي:



فبُعدُ التجنيس والمشاكلة عن التّكلف يضمن للشاعر القبول والاستحسان من قِبل النّقاد حتّى تنال تلك المظاهر الأسلوبية موقع الإعجاب لديهم، وهذا مبعثه أنّ

(١) سر الفصاحة، لإبن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ)، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٦٩: ١٨٥.
(٢) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: ٣٤٣- ٣٥١.

أحرفَ الكلمتين المتجانستين أو المتشاكلتين متقاربة من وجوه عدّة، حتى يتوهم السامع اتحاد المعنيين فيما بينهما، وبعد تمنع ذلك يرى المغايرة الدلالية في السّياق بينهما فينالُهُ من العجبِ والدّهشة نصيبٌ وافر، ويرى بعضُ الباحثين المعاصرين اجتماع المشاكلة مع التجنيس في سياقٍ واحد، قوله تعالى: ((**وَجَزَاءُ سيئَةٍ سَيِئَةٌ مِثْلُها**)).[(١)] وعلل لذلك لما بينَ الكلمتين من اتحاد في اللفظ واختلاف في المعنى فهذا التّجنيس، وما يُقدمهُ اللفظ الثاني من مُشاكلة لوقوعه في صحبة الأول.[(٢)] والصحيح هو توجيه الآية على المُشاكلة، فالملابسة الاستعارية بين الكلمتين المتصاحبتين هي الفارق الأساس بين الفنّين البديعيين وإن تقاربا في الآليّة.

وتنسجم دراسة التّجنيس والمُشاكلة مع دراسة الإيقاع الداخلي[(٣)] للقصيدة العربيّة،وتنشأ الموسيقى الداخلية من اختيار الشاعر لألفاظٍ بمعانٍ ودلالاتٍ مقصودة لتحقيق ذلك التلاؤم الصوتي، وهي عملية قائمة على التكرار المتحقق في الأصوات بصورة ترتبط بالمعنى المُتوالد، والتناغم التلقائي مع الموسيقى الخارجيّة، وهكذا فإنّ عمل الشّاعر الإبداعي يكمُنُ في ((حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفعيلات العروضية، وتوفير هذا العُنصر أشقّ من توفير الوزن)).[(٤)] وإبداع الشّاعر يتبيّن من خلال تلك اللمسة الخفيّة التي تمنح لغة القصيدة تلك المواءمة والانسجام النغمي التي تحوي الانفعالات العاطفيّة، والشّعور النّفسي الذي أحسّ به فسطّره في مفرداتٍ ذات جرسٍ موسيقي تتوزّع على مساحة

---

(١) سورة الشورى: الآية ٤٠.

(٢) ينظر: دراسات منهجية في علم البديع، الشحات محمد أبو ستيت، القاهرة، ط١، ١٩٩٤: ١٤٧.

(٣) الإيقاع الداخلي هو ((الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق بين الكلمات ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر)). التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧: ٩.

(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي، عزّ الدين اسماعيل، الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦: ٣٧٤.

النّص الشّعري بما ينسجم وطبيعة التجربة الشعوريّة، وهذا ما يؤدّي بدوره إلى ترك الأثر الفنّي لإنتاج نص شعري مؤثر، وسأحاول تلمّس الموسيقى الداخلية في النّصوص الشعريّة المختارة من شعر المتنبّي من خلال وسيلتين وُسِمتا بسمة الطابع التّكراري هما (التجنيس والمشاكلة)، وسنلجأ في خلال ذلك إلى بيان أثرهما الإيقاعي بوصفه عنصرًا فاعلًا من عناصر التحليل الفنّي، فلغة الشّعر تقوم على بنية موسيقيّة غنائيّة ـ لا سيّما ـ مع لغة شعر المتنبّي التي يمتزج فيها الطابع الفلسفي مع الغناء في رصف الحروف بكلمتين متواليتين متكررتين تارة، ومتطابقتين تارة أخرى، أو التكرار الذي يفضي إلى المُبالغة في إيراد المعنى، وهذا ما اختصّ به شعر المتنبّي نتيجة تأثّره بشعر القدماء، لا سيّما أبي تمّام، وتجديده الشّعري من خلال إسرافه في استعمال المظاهر البديعيّة، إذ يسرف في ذلك إن استعصت عليه القريحة، ويقتصد إن واتاه الطّبع.(١)

(١) ينظر:مع المتنبّي: ٦٤.

الفصل الثاني

صور التّجنيس في شعر المتنبّي

صورة التّجنيس بين اللفظين المكررين إذا استوى على تمامهِ، أو إذا لم يستوِ، نوعٌ من أنواعه تكون جذّابة تدعو إلى شد أذهان السّامعين استحصالًا للّذة الدّالة على المُباغتة أولًا، وتنوّع الحس الإيقاعي ثانيًا حتى ينسجم الاثنان على نحوٍ يستحضر استحسان المتلقّي واعجابه بإثارة تجعله يشعرُ بنشوة تتداخله، وأريحيّة تخالج نفسه، ومداعبة متفاوتة لمخيّلته، فإذا به يتحرّك مهتزًا بكلّ جوانحه، تأخذه روعة اللغة الشّعريّة التي جسّدت فيها صورُ التّجنيس ملامحها الفنيّة المؤثّرة، كما يفعلُ السّحرُ عندما يخالط بشاشة القلوب في سويدائها، وإنّ سمة التّكرير التي اتّسم بها التّجنيس . بصوره جميعًا . يُحيلنا إلى ما لا نهاية لكثرة الشّواهد الشّعريّة التي دلّ عليها شعرُ المتنبّي، لذا ارتأى الباحث أن يقتصر على صور التّجنيس من خلال اختلال شرط من شروطه الأربعة (عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، وهيأتها)، ولعلّ العبرة المتوخّاة من هذه الدراسة الفنيّة هو التماس جوانب الجمال الأسلوبي لصور التّجنيس في سياق أبيات من شعر المتنبّي التي يدلّ القليلُ منها على الكثير، فضلًا عن استهلاك الباحثين لأكثر تلك الصّور في دراساتهم المتعاقبة.

المبحث الأول

التجنيس التام

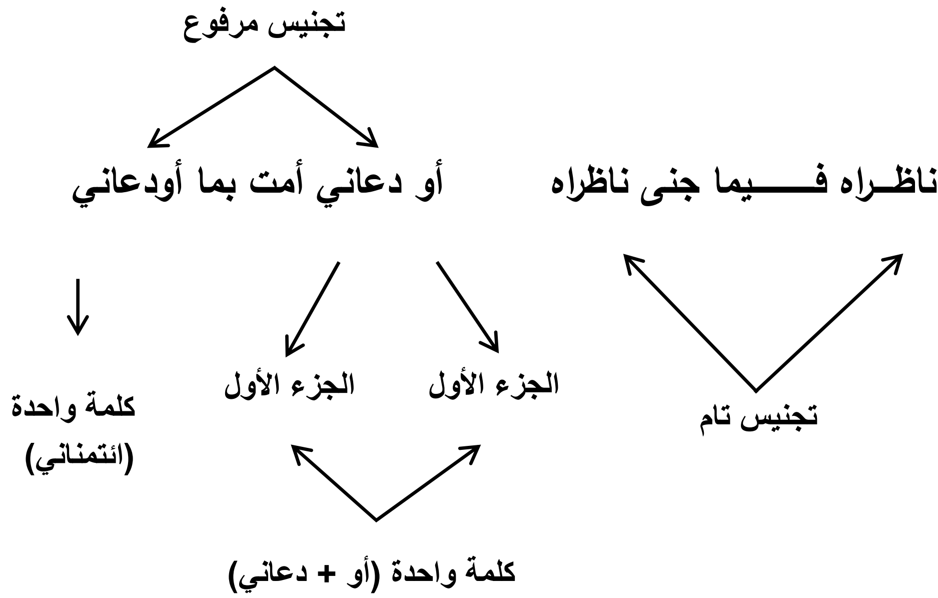
التجنيس التّام هو الذي تتّفق فيه الكلمتان المتجانستان في نوع الأحرف، وترتيبها، وعددها، وحركاتها، وتختلفان في المعنى، وقد يسمى بـ (الكامل)؛ و(المستوفى)، (المماثل)، و(الحقيقي) وأفضل أنواع التجنيس ما تساوت حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها،[١] نحو ذلك قوله تعالى: **((ويوم تقوم الساعةُ يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة))**[٢] مصداق ذلك قول عبد القاهر: ((وأعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلة في استجابة الفضيلة وهي حسن الإفادة، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة، وإن كانت لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه، إلا في المستوفى المتفق الصورة منه)).[٣]، كقول أبيتمام:

ما مات من حَدثِ الزمانِ فإنه يحيا لـــــدى يحيى بن عبد الله[٤]

وفي السياق نفسه تظهر صورة هذا الجناس في النوع المرفو منه الجاري هذا المجرى كقول المحدث: [٥]

---

(١) ينظر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدّين الرّازي (ت٦٠٦هـ)، تحقيق د. أحمد حجازي السّقا، دار الجيل، بيروت، والمكتب الثّقافي، القاهرة، ط١، ١٩٩٢ :٦٠ ، ومفتاح العلوم: ٢٠٢، الايضاح : ٥٣٥.
(٢) سورة الروم:٥٥.
(٣) اسرار البلاغة: ١٧.
(٤) ديوان ١٨٦/٢، ويروى: من كرم الزمان.
(٥) ورد البيت مختلفاً في نسبته، والصحيح أنه لأبي الفتح البستي، صاحب القصيدة المشهورة مطلعها (زيادة المرء في دنياه نقصانُ) ، ينظر: البلاغة العربية ٤٨٦/٢.



فقوله: ((أودعاني أمت بما أودعاني)) يقع تحت النوع المرفو الذي يمثل منح النص روحاً فنية فيها من الغرابة والتلوين اللفظي ما يجذب الانتباه إلى معرفة دلالة الكلمتين، والايحاء الكامن فيهما فكأن المنشئ يرفو نسيج كلمتين حتى تصبح كلمة واحدة مرفوّة كما في (أودعاني)، وقد جمع عبد القاهر بين الجناس التام الذي سماه المستوفي، والمرفو في بحث مستقل لتقارب دلالتهما السياقية، وتماثل آليتهما. (١)

وقد كشف أحد الباحثين المعاصرين عن ثلاثة وأربعين شاهداً قرآنياً من نوع الجناس بعد أن أقتصر القدامى والمحدثين على ذكر شاهدين أو ثلاثة مثل (ساعة، وساعة)، و(الأبصار والابصار)، كما نفى ما ذهب إليه بعض الدارسين المحدثين للفاعلية الإيقاعية للجناس التام بوصفها قائمة على مقطعين صوتين متفقين في الايقاع مختلفين في الدلالة، وأكد أن تلك الفاعلية تتراوح بين التجانس وعدمه، لأن إيقاعهما يتحدد في إطار السياق. (٢)

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة ،١٧.
(٢) ينظر: الجناس في القرآن الكريم :٢١٠.

وهذا ما نلمسه في مديح المتنبي لسيف الدولة الحمداني بقوله:

فلا زالت الشمسُ التي في سمائه مُطالعةَ الشـــمسِ التي في لثامِهِ[(١)]

فذكر الشمس الأولى على جهة الحقيقة، وجاءت الصورة الثانية للشمس على جهة التخييل وهي صورة وجه الممدوح التي لا تستطيع الشمس مقاومة حسنها، ولا مماثلة نورها استعظاما لشأنها، وقد هالت هذه الصورة من المبالغة والايحاء رؤية شاعر ناقد متأخر عن عصر المتنبي هو أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ) حين علّق على البيت قائلاً: ((أضاف السماء إليه في قوله في سمائه توسعاً ليجانس قوله فيلثامِهِ)).[(٢)]

وقد أدى التناسب بين الألفاظ في شطري البيت إلى إحداث تجاوب موسيقي صادر عن تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً، فشمس السماء تقابل وجه الممدوح _ الشمس الثانية _ على جهة الحسن والبهاء، فالإيقاع في التجنيس التام يظهر من خلال آلية التكرير اللفظي التي ترتبط بالمعنى، ذلك المعنى الذي يحدد شكل اللفظة وصيغتها، ومن ذلك يتولد الايقاع الذي يحمل في جوهره الصلة العميقة بالمعنى، فالجرس والصيغة اللفظية يعطيان للدلالة أبعادها في المستوى السياقي.[(٣)]

ولعل إثراء عنصر المبالغة من خلال التخييل الذي يعمد إليه الشاعر هو ما يميز سمة الكلام المنظوم عن المنثور فإن ((إطلاق الشعر على الكلام الموزون إذا

---

(١) ديوان المتنبي ٥/٤.

(٢) معجز أحمد شرح ديوان أبي الطّيب المتنبّي المنسوب لأبي العلاء المعرّي (ت ٤٤٩هـ)، تحقيق د. عبد المجيد ذياب، ط٢، ٢٠١٢ : ٤٨٧/٣؛ ولعلّ المعرّي لم يشر إلى ذكر التجنيس التام؛ لأنه معلوم بالبداهة.

(٣) ينظر: البديع في ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، القاهرة، ط١،، ١٩٧٩، ١٦٧.

خلا من معنى تستطرفه النفس لا يصح، إلا كما يصحّ لك أن تُسمي جُثةَ الميت إنساناً، أو تمثال الحيوان المفترس أسداً)).[(١)]

ويأتي توظيف التجنيس التام عند المتنبي لمعانٍ كثيرة يستدعيها السياق الذي دلّ عليه قصد الشاعر كما في قولهِ:

أبصروا الطعنَ في القلوب دِراكاً   قبل أن يبصروا الرماحَ خيالا[(٢)]

وصورة المدح هنا لسيف الدولة في أعلى درجات المبالغة حتى يصل به إلى إدراك شجاعته العالية، فهو يقول عن خصومة موضحاً شدة خوفهم منه أنهم تصوّروا ما صنعت بهم قديما فرأوا الطعن تخيلاً في قلوبهم قبل رؤية الرماح على وجه الحقيقة، فوظّف التّجنيس التّام بين (أبصروا) الصّورة العقلية التخيلية والثانية على جهة الرؤية الحقيقية (يبصروا) وعكس لنا صورة يوضحها الجدول الآتي:

الفعل	الغرض	المعنى	المفعول	المحل
أبصروا	مجازي	تخيلوا	الطعن	القلب
يبصروا	تخييلي	رأوا	الرماح	العين
صورة التجنيس التام = التكثيف للمعنى + الإيحاء + الإيقاع				

(١) الخيال في الشعر العربي ، محمد الخضر حسين التونسي، المطبعة الرحمانية، تونس، ١٩٢٠، (د.ط)، ٥٠٤.

(٢)ديوان المتنبي: ١٥٠/٣.

إذ تخيّل المتنبّي صورة الرعب والهلع التي أصابت العدو قبل مقارعة الممدوح، تمجيدًا بشجاعته وبأسه، وعكست صورة التجنيس التام تلك الصورة بأعلى درجات التكثيف والمبالغة في إيراد القصد، وهذا ما يدلّ على براعةٍ التخيّل عند المتنبّي إذ ((يرتبط عمل المُخيّلة المُبدعة بعمل الحواس الإنسانيّة التي تكوّن مجسّات تدرك حساسيّة الموقف الشعوري للمُبدع)).(١) وليست الصورة زينة كماليّة، إنّما هي عنصر من عناصر بناء القصيدة، وهي مرآة عاكسة لما يحسّ به الشاعر من امتزاجٍ بين الفكرة التي يُقصد التعبير عنها، مع العاطفة التي تضيف الى الواقع ما تضيفه، فالعمل الفنّي ليس انفصالًا بين الصورة والشعور أو الفكرة؛ لأنّ الشعور ليس شيئًا دخيلًا مضافًا إلى الصور الحسّية، وإنّما هو الصورة عينها.(٢)

ونلمس أثر التخييل في شعر المتنبيّ من خلال توظيفه التجنيس التام بأروع صورة؛ وكأنّه يصف مشهدًا تمثيليًّا متحرّكًا، فيقول:

يُعطِي فَتُعطَى من لُهى يدهِ اللُّهى وتُـــرى برُؤيـــــةِ رأيـــــهِ الآراءُ(٣)

فقد أضفى على النّص مسحةً فنيّة جمالية، من خلال ذكر اللّهى التي هي جمعُ لُهوة : وهي ما يلقيه الطاحن في فم الرّحى، وهذا ما يكون شبيهًا بحاله من الكرم

عندما يقدّم اللُّهى . أي العطايا . فالمبالغة والتخيّل في تصوير كرم الممدوح تفوق التصوّر، عندما اقترنت بصورة متكرّرة من واقع الحياة، تمثّل أساس معيشة الإنسان ومصدر بقائه، فالممدوح لكثرة عطاياه يُعطي الذي يأخذُ منه لِمن سأله، فكأنّ سائلهُ مسؤولًا، وكذا الحال إذا نظر الآخرون إلى رأيه تعلّموا منه، وأفادوا سداد الرأي

(١) التّخيل وأثره في إبداع التشبيهات الشعريّة ـ رؤية الصفدي (ت٧٦٤هـ) مثالًا ـ، فاضل عبود التميمي، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة ديالى، مجلة ديالى، بحث منشور، ٢٠١٣: ١٠.
(٢). ينظر: في المصطلح النقدي:٢٠٧.
(٣) ديوانه: ٣٧/١.

وصوابه، فنرى صورة التجنيس التّام بين اللفظين هنا على أنّه ((اتحاد لفظي الترديد وتباينهما في نسبتي التعلّق بالمعاني في جملة البيت أو في قسم منه))[١]، بل إنّ التّجنيس التام صفةّ مميّزة بارزة من صفات الشّعر، وهذا ما دلّ عليه قول قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) في معرض حديثه عن الشعر ((وقد يضع الناس من صفات الشعر: المطابق والمجانس، وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشعر معانٍ مُغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ مجانسة مشتقة)).[٢]

ونلمس الأثر الجمالي الفني في بيت المتنبّي في سياق المدح:

الطّيبُ ممّا غَنيتُ عنـهُ كفى بقربِ الأمير طيبًا[٣]

ويقصد هنا بطريق المبالغة الفنيّة أنّ قرب الأمير منه يغنيه عن كلّ طيب، ويكفيه فهو طيّب يُحصنهُ من عداوة الأعداء، ويمنحه نفحًا من شفاعة يحظى معها بمودة ومكانة رفيعة، وهكذا هي صداقة الأمراء ومحبتهم، ولعلّ في تكرار لفظ (الطيب) في أول البيت وآخره ما يعكس أثرًا بليغًا على المستويين الدلالي والصوتي، فمرمى التجنيس التام على المستوى الدلالي يكمن في تلك المغايرة في المعنى، فالطيب الأول من الرائحة العبقة، والثاني من معنى القرب، التي تقتضي تلوين الخطاب الشعري يتناسب تلقائيًا مع موسيقى البيت التكرارية للفظ تامًا كما هو ،والتجنيس على هذا النحو ((من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرّة في وجه الفرس)).[٤]، وقد أشار عبد القاهر إلى تلك الطاقة

(١) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: ٤٨٥.
(٢) نقد الشّعر، لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧)، تحقيق كمال مصطفى، مطبعة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩، ١٦٢.
(٣) ديوانه: ١٥٦/١.
(٤) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٣٧٢.

التأثيرية التي يتركها التجنيس التام في نفس المتلقي عندما يبين صفته، فيقول: ((... ولن تجدَ أيمنَ طائرًا، وأحسنُ أولاً وآخرًا، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب إلى الاستحسان، من أن تُرسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ)).(١)، ثمّ يضرب لذلك الأمثلة الشعرية التي وقع فيها التجنيس التام مستدلًا به، ومؤيدًا صحة دعواه في مجيئه عفو الخاطر دون تكلّف يصير إليه الشاعر.(٢)

ويصل المتنبي في توظيف التجنيس التام إلى حدّ يجمع فيه بين جمال الموسيقى ودلالتها المعنوية في سياق قوله:

إذا غدرت حسناءُ وَفَّتْ بعهدها فمن عَهْدِها أن لا يدوم لها عهدُ(٣)

فعهدها الأول ايفاءً بالغدر وفي ذلك انزياح واضح في المعنى مما يلفت أنتباه المتلقي إلى سمة الحسناء _بحسب رؤية المتنبي _ فعادتها الغدر، وجاءت لفظة (عهدها) الثانية لتدل على أن وفاءها غدر فهو عهد وغدر أو بالعكس، وبذلك فقد أستطاع الشاعر أن ((يعمل التجنيس في كلمة عهد التي أوقعها ثلاث مرات في البيت الواحد على تقوية أسباب التوصيل، حين يستفيد المتنبي كما هو الحال في القافية من الإمكانات اللغوية للحصول على التأثير الذي يعمل في بعدين: بعد موسيقي أداته التكرار الصوتي، إذ تنخرق الرتابة للحصول على إيقاع ما، وبُعد تعبيري يكون للجناس فيه وظيفة تعبيرية تختلف حسب المعنى والخطاب)).(٤) فإن صورة التجنيس التام أو المستوفي لشروطه في الشعر حلية رائعة، فالشاعر يعيد

(١) أسرار البلاغة:١٤.
(٢) ينظر: المصدر نفسه:١٥-١٦.
(٣). ديوانه ٤/٢.
(٤) الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوراء، اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٩، ١٥٢.

عليك اللفظة تامة كأنه يختالك ويخدعك عن الفائدة، وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة وأوفاها فينال بذلك أعجاب المتلقي وقبوله واستحسانه على نحو ما أستحسن عبد القاهر من أمثلة التجنيس التام وعاب أُخر.[١]

وقد يُخطئ الدارس لآلية التجنيس التام في شعر المتنبّي فيُضيف له ما ليس له، نتيجة الخلط بينه وبين المُشاكلة اللغويّة لتقارب المستويين اللفظي والسياقي بينهما في الدلالة والمفهوم، كما في قول المتنبّي وهو يعاتب الليالي ـ على سبيل الاختيار ـ للبدر الذي ينشد ظهوره:

يُبِنْ لِيَ البدرَ الذي لا أريدُهُ　　　ويُخفين بَدرًا مــا إليهِ سبيلُ[٢]

فصورة البدر التي تكرّرت بلمحة استعارية يُلمِحُ فيها إلى المرأة التي يرغب بالزواج منها، وهي بعيدة المنال بسببٍ من تلك الليالي ـ وأراد الخاطبات ـ اللواتي يُدنينَ ما لا يُريد، ويُخفين بسترهنّ ما أحبّ وأراد، فجانس بين البدرين بلغة انزياحية، وظّف فيها التكرير بالتشاكل اللغوي على نحوٍ منسجم مع أبيات القصيدة الرومانسية التي يفتتحها بقوله:

لياليِّ بعدَ الظاعنينَ شَكــــولُ　　　طوالٌ وليل العاشقين طَوِيل[٣]

فالليالي تعذبني، وليل العاشقين يطول عليهم لِما يُقاسونه من ألم السّهر لِبُعد الحبيب عنه.

(١) ينظر: أسرار البلاغة ١٤ ـ ١٨ .
(٢) ديوان المتنبي:١٠٢/٣.
(٣) المصدر نفسه:١٠١/٣.

ويصل التجنيس التّام ـ بوصفه أقرب النّمطيّات ـ الى الناحية الصوتية الخالصة ببلوغه أقصى درجات التوازن لما فيه من تساوٍ في نوع الحروف وترتيبها وأعدادها وهيأتها بين الكلمتين، مما ينتج عنه صورة موسيقية ذات إيقاعٍ خاصٍّ متفرد.(١)

وقد يقترب مفهوم التجنيس التام من المشترك اللفظي باعتبار الوجه الجامع بينهما وهو الاشتقاق، إلّا أنّ الأخير يقوم على ذكر لفظٍ له أكثر من معنًى، وإنّ للتجنيس لفظين متشابهين نطقًا، مختلفين معنًى، وهما صورتان متشابهتان، لكن يبقى مصطلح المشترك اللفظي في علم اللغة، وتختص البلاغة بمصطلح التجنيس التّام، و((هو ـ بمفهومه البلاغي ـ صار فرعًا من المشترك اللفظي بعد أن كان هو والمشترك اللفظي شيئًا واحدًا)).(٢)

فالتّجنيس التّام فنّ بديعيٌّ ذو أثرٍ جمالي فاعلٍ في النّص الشّعري، لا سيّما إذا كان ذاك الأثر حاضرًا في شعر شاعر يمتلك طاقات غير متناهية من التعبير والإيحاء والموسيقى مثل المتنبّي، إذ يمثل التجنيس فيه جزءًا لا يتجزّأ من بناء فنّي متكامل.

ويرى بعض النّقاد المعاصرين أنّ المنشأ النفسي لميل العرب للإيقاع المتوازن وشيوعه في الكلام العربي بشكل لافت للنظر، إنما هو بسبب من التركيب النفسي للشخصية العربية القديمة، التي طبعتها حياة الصحراء الرتيبة، إذ لا جديد في مشاهدها التي تتكرر كل يوم، حتّى أثّر ذلك في ذوقها وحسّها فانطبع في فنّها،

(١) ينظر: البلاغة والأسلوبية:٢٩٣.
(٢) البديع تأصيل وتجديد: ٧٥.

خاصة الشعر منه، لِما يتوالد عنه من ايقاعاتٍ تنسجم مع البعد النفسي لهم طولًا وقصرًا[١]، وهذا ما سوف نلمسه في تنويع التجنيس في شعر المتنبّي.

ومن لطيف ما تلاءَمَ فيه المعنى منسجمًا مع الموسيقى الداخلية للإطار الشعري، قول المتنبّي في معرض مدحهِ سيف الدولة وقد اشتدّ المطر:

لعَيْنِي كُــلَّ يـــومٍ مِنكَ حــظٌّ　　　تَحــيّرُ منـــهُ في أمـــر عُجابِ

حِمالَـةُ ذا الحُســـامِ على حُسامٍ　　　وموقِعُ ذا السّحابِ عَلى سَحابِ[٢]

إذ وقع التجنيس التام في عجز البيت الثاني بين (السّحاب، وسَحاب) حتّى تكتمل صورة المديح متشكّلة بألفاظٍ متجانسةٍ متوازنةٍ في الإيقاع والقافية، إذ يثير الشاعر إحساس المتلقي ويداعب شعوره على نحوٍ من التعجب والذهول، فكيف بسيف ـ سيف الدولة ـ يحمل سيفً، ثمّ كيف بالسحاب يمطر على السحاب وهو ـ بالطبع ـ أمر عجاب، والتعبير بوصف الأمير بالسحاب على أدق درجات الوصف وأحسنها، فهذا المنظر العجيب هو الذي أثار تخيّل الشاعر وأصابه بالحيرة، وهذا مغزى كلام حازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ) وهو ينظر إلى عمل المُخيّلة في لغة الشعر فيقول عن الشاعر: ((المنتظم الخيالات كالناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزّأة محفوظة المواضع عنده، فإذا أراد أي حجر شاء على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه مأخذه منه ونظمه، وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميّزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا

(١) ينظر: فجر الإسلام، لأحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥: ٤٥ـ٤٨، والأسس الجمالية في النقد العربي: ٢٧٢.
(٢) ديوانه: ١/٩٥.

يعدوه)).[١]، ويتمثّل التجنيس التام ـ على وفق هذه الآلية في السّياق الشعري ـ على أنّه ضربٌ من التّكرار المُؤكّد للنغم من خلال التّشابه الكلّي بين اللفظين، ويحمل هذا التشابه في الجرس إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان بما يثيرهُ من تلاؤمٍ بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على قصد الشّاعر.[٢]

وعلى غرار ذلك أتت صورة التّجنيس التّام في سياق مدحه عضدَ الدّولة، قال:

شمسٌ إذا الشّمسُ لا قتهُ على فرسٍ   تردّد النـورُ فيـها مِـن تـردّدهِ[٣]

فاستعار المتنبّي صورة الشّمس للممدوح على جهة المبالغة، وجعل منه أصلًا للضوء الذي اكتسب ضوءُ الشّمسِ منه ضوءِه، وهذا على خلاف المألوف، فعكس الشاعر بالتجنيس على جهة التّماثل بين اللفظين (شمس والشّمس) ايحاءً وتخييلًا ساحرين، يعمّق فيهما حال الممدوح وهيأته الشّاخصة، التي ضاهت الشمس في ضيائها، فإذا رأته الشّمسُ . وهو يجول على فرسٍ متردّدًا . تردّد النّور إليها فأضاءت، وهذا هو الغاية في الوصف، فالشّمس بعنفوانها وسطوعها كانت قد اكتسبت الضوء من الممدوح؛ لأنّه أضوأ منها، فهذه الدّلالة المتوافقة مع الايقاع الذي انسجمت فيه اللفظتان في سياق البيت، جعل المعنى على أحسن ما يكون تصويرًا، وفي الجمال الفنّي مكانًا رفيعًا في النّص الشعري على وجه الخُصوص، فـ ((أوّل مهمّة من مهمّات الشّعر على وجه اليقين اثارة المتعة، وإذا ما سألتني أيّ نوع من أنواع المتعة يثيرها الشّعر؟

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقيّة، تونس، ١٩٦٦:٤٣.

(٢). ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠: ٢٨٤.

(٣) ديوان المتنبّي: ٨٠/٢.

لا أملك سوى أن أقول ذلك النوع من المتعة الذي يثيره الشّعر)).[١]

ونطالع صورة التّجنيس التّام عند المتنبّي وهي تتجلى بأحسن الوجوه في حال المديح للمُغيث بن علي بن بشر العجلي حين يقول:

بحرٌ عَجائِبهُ لَم تُبْقِ في سَمَرٍ ولا عجائب بحرٍ بعدها عَجبًا[٢]

فهو يصف الممدوح مُشبّهًا إيّاه بالبحر ـ على سبيل الاستعارة ـ مبالغًا فيما يأتي هذا الرجل من أخبار وأحوالٍ عجيبة، أعجبُ ممّا يجيء البحر من عجائب تُحكى في الأسمار، إذ لم تبق في حديث الأسمار، ولا عجائب البحار، بعدها عجبًا، فهي لا تمثّل شيئًا بالنسبة له، وظّف فيها الشّاعر أسلوب التّجنيس التّام لبيان قصده، والتّوصّل الى غايته.[٣] وإنّ حاجة الشّاعر إلى آليّة التكرير في البيت الشعري ـ من خلال توظيف فن التّجنيس التّام ـ تؤدّي إلى استحضار معانٍ عميقة، مؤثّرة في النّفس، فهذا التّكرير الذي انضوى عليه التّجنيس يجعل منه ضربًا من الاختيار الأسلوبيّ الذي يُسهم بدقّة في إكساء العناصر اللسانيّة ايقاعًا خاصًّا ينبثق من طبيعة الوحدات الصوتيّة للكلمتين المتجانستين (Phomens)، ويلحق التجنيس بالتّكرار اللفظي المحض الذي يُوظّف عند الشّاعر لتحسين اللفظ.[٤]

ومثل ذلك في صورة أخرى لتجنيس تامّ وقع في الفعل الذي تكرّر في بيتٍ واحدٍ، فأضفى حُسنًا وجمالًا فنيًّا في السّياقِ فقال:

---

(١) مقالات في النّقد، ت . س. اليوت، ترجمة د. لطيفة الزّيات ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت) : ٤٥.
(٢) ديوانه: ١٢٨/١.
(٣) ينظر: معجز أحمد: ١/ ٣٥١.
(٤) ينظر: حضور النّص ـ قراءات في الخطاب البلاغي النّقدي عند العرب ـ أ.د. فاضل عبود التميمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢: ٨١.

أثّرَ فيها وفي الحَديدِ ومَا أثّـرَ فـي وجهـِهِ مُهنّـدها[(١)]

فقوله (أثّر فيها) مجازٌ؛ لأنّ الضربة عرضٌ لا يصحّ فيه التّأثير، والمعنى أنّ الضاربَ قصد بها إزهاق روحه وإهلاكه فردّه عن قصده، وما أثّر في وجههِ حدّ السّيف الذي ضربها، أي ما شانَ وجههُ ولا أثّر فيه أثرًا قبيحًا، بل كستهُ حُسنًا إلى حسنه، وجمالًا إلى جماله، وإنْ كان قد ضُرِبَ حقًّا، فضربة الوجهِ شعار الشّجاعة والإقدام، والعرب تفتخر بضربة الوجهِ فهي قرينة المواجهة للأعداء على وجه القوّة والتّحدي.[(٢)] وربما نلحظُ الأثر الموسيقي المنسجم مع قصد الشّاعر في تكرار الفعل (أثّر) الذي يبدو وكأنّه يكرر صورة اللفظللمعنى الواحد، والأمر يجري على اختلاف الدلالة كما لاحظنا، ويرى بعض المعاصرين أمثلة هذا النوع من التجنيس قليلة نادرة، كما لم يرد له مثال واحد في القرآن الكريم، ويقع بين فعلين متماثلين تمامًا، ويسمى بالتجنيس التام المماثل، كقول بعضهم: قالَ فلانُ ثُمّ قالَ كلمة، فالأول من القيلولة، والثاني من القول.[(٣)]

ويظهر التجنيس التام بصورة المديح أيضًا للحسين بن علي الهمداني، إذ يقول المتنبّي على سبيل الإطراء والمُبالغة:

وسيفي لأنت السّيف لا ما تسلّه لضربٍ وممّا السيفُ منهُ لك الغمدُ[(٤)]

فهو يُقسِمُ بسيفهِ على أنّ الممدوح هو السّيف، وهو يشير بذلك إلى أنّ الممدوح ببأسه وشجاعته، كان أمضى وقعًا من السّيف الحقيقي، والمعنى أنّك إذا لبست

---

(١) ديوانه: ٣١١/١.
(٢) ينظر: شرح العكبري للبيت في الصفحتين: ٣١١ ـ٣١٢.
(٣) ينظر: وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية: د. عائشة حسين فريد، دار قباء للنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م: ١٦٤.
(٤) ديوانه: ٦/٢.

الدّرع كنت فيه كالسّيف، وكان لك كالغمد، وهي صورة فنيّةتتألف من التمثيل والتّخيّل الذي جاء به المتنبّي متصوّرًا الممدوح سيفًا يعود إلى غمده إذ تقلّد الدرع، ويستمر الشاعر ببث أفكاره وتصوراته في الإشادة بشمائل الممدوح، وما انماز به حتى يأتي بصورة أخرى من التجنيس التام مكمّلا بها عناصر الصورة التي بدأ برسمها حين يقول مردفًا المديح بمثله موغلًا في براعة من التّخيّل والتّوظيف اللغوي:

وروحــي لأنت الرمــحُ لا ما تبلّه   نجيــعًا ولولا القـدْحُ لَم يثقبِ الزندُ

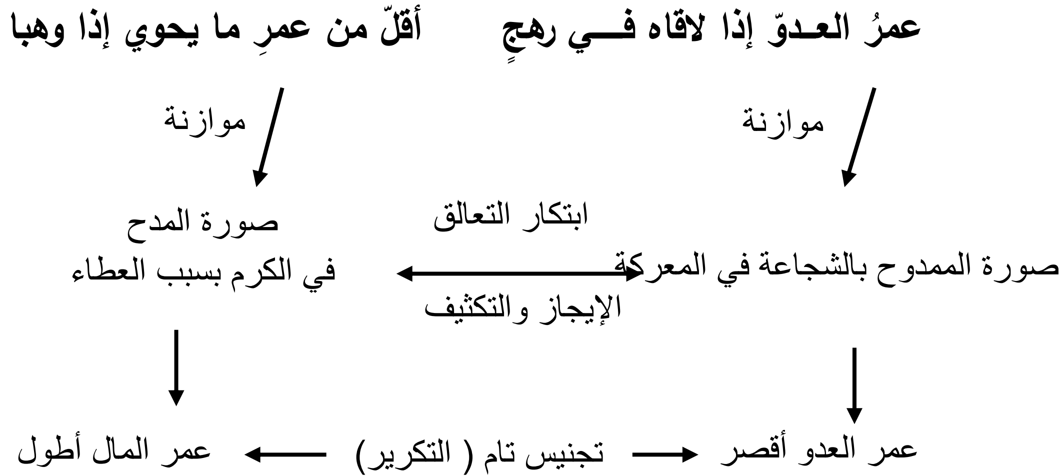
من القاســمين الشكرَ بيني وبينهمُ   لأنّــــهم يُسدى إليـــــهم بأن يسدوا

فشكري لهم شكران: شكرٌ على النّدى   وشكرٌ على الشكر الذي وهبــوا بعدُ[1]

فجاء التجنيس التام في ترديد الشّكر في عجز البيت الثالث، ليدلّ على حسن التوظيف البلاغي لهذا الفن في سياق الثناء والاعتراف بالفضل، وقد نقل العُكبري مقالة الواحدي في استحسان التجنيس في أثناء شرحه البيت قائلًا: ((قال الواحدي: جعل الشكر الذي شكرهُ وعلى أخذ نوالهِم هبة ثانية منهم له. ولفظ الهبة في الشكر ههنا يستحسن وزيادة في المعنى)).[2] فالشكر الأولى من الثناء، والثانية من الهبة، ولعلّ امتزاج هذه الصّور المُتخيّلة من قبل الشاعر تشير إلى إبداع فني التصق بفكرالمتنبّي الذي اتّصف بِ ((إنتاج عدد كبير من الأفكار حول موضوعٍ معيّنٍ)).[3]، وقد يأتي بصورة أخرى للتجنيس التام بفكرتين أو معنيين يتلاءمان في

(١) ديوانه:٢/٦-٧.
(٢) ينظر: ديوان المتنبّي بشرح العكبري:٢/٧.
(٣) الشخصية، بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها، مأمون الصالح، دار أسامة للطباعة، عمذان، ٢٠٠٧: ٩٢.

صدر البيت الواحد وعجزه، كما أشرنا عند مدحه للمُغيث بن علي بن بشر العجلي، ولننظر الشكل:



وقد جاءت رؤية المتنبي بشموليّة واتّساع أفق حتى نراه يتبنّى في شعره طرح قضايا تتعلّق بحياة الإنسان، وموته وانفصال الروح عن الجسد، والخلاف العقدي في ذلك، ويكثّف تلك المعاني العميقة بنسجٍ فنّي من التجنيس التّام حين قال بأسلوب النقاش المنطقي في رثاء أخت سيف الدولة:

تخالفَ النّاسُ حـتى لا اتّفــاقَ لـهم　　　إلّا على شَجَبٍ والخُلفُ فـي الشّجَبِ

فقيلَ تخلُصُ نفسُ المرءِ سالـــــمةً　　　وقيلَ تشرُكُ جسمَ المرءِ في العطبِ

ومن تفـكّر في الدّنـــيا ومهجتهُ　　　أقامه الفكرُ بيـنَ العـجزِ والتّـعبِ(١)

فهو يجانسُ بين (شجب) وهو الحزن الشديد، وجاء ذكر (الشّجب) ثانيةً بمعنى الهلاك أو الموت، فأشار الشاعر هنا إلى خلاف الناس المطلق في كلّ الأمور، لا سيّما أمر الموت الذي أثار فكرهم فتعددت أراءهم في ذلك، كما بيّن في البيت

(١) ديوانه: ١٠٧ ـ١٠٨.

الثاني في ما يكون من أمر الروح، وهل تهلك مع الجسد أم لا؟ ويخلُص في رؤية شخصيّة ناقذة، أنّ الإنسان لا ينفكّ عن طلبٍ للدّنيا وعجز في أثناء تفكّره بالنهاية، فهذه الرّؤية الشعريّة لدى المتنبّي ((لا ترقى إلى مستواها الأعمق والأشمل الا بعد أن يلتقي فيها الخاص والعام في مزيج ملتحمٍ مؤثّر، وبعد أن يتبنّى الشّاعر ـ بقدرة فذّة ـ الهم العام، ويجرّده مما فيه من شيوع وعموميّة وصخب، ليعبّر عنه بحرارة فرديّة خاصّة، تجعل من هذا الهم العام شاغلًا شخصيًّا)).[1]

ومن يتأمّل الدلالة الإيحائية لموسيقى اللفظة الداخليّة يُدرِك الأثر الإيحائي من خلال الصّور الذهنيّة التي تُعدُّ من المُنبّهات المهمة في إثارة الانفعال المُناسب في نفس المتلقّي، مما يشيع مناخا تخييليًّا خاصًّا يتماشى وحركة النفس وذبذبتها الشعورية، ويقع ذلك أكثر ما يقع في الألفاظ التي تدلّ على معانيها بأصواتها وتأليف حروفها، وهذا ما يظهر من خلال التّجنيس التّام بين اللفظين المتواليين في النطق.[2]

وقد تمكّن المتنبّي أن يهزّ القارئ ويؤثّر فيه، هو يحثّه على التفكّر بحقيقة الحياة، وحتميّة الموت، عندما يريد منه مشاركته في همّه العميق الذي يصوّره بروح فنيّة، موظّفًا التجنيس التّام بين صدر البيت وعجزه، فيقول:

وعادَ في طَلَبِ المتروكِ تاركةً   إنّا لنغفَلُ والأيامُ فــي الطُـلَبِ[3]

وهو في رثائه أخت سيف الدّولةِ الكبرى التي عاشت بعد أن ماتت الصغرى، فعاد الموت لما تركَ رغبة في المتروك فطلبها، وإسناد الطلب إلى التارك ـ الموت ـ

---

(١) في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١:٢٤.
(٢) ينظر: دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، المطبعة الأنجلومصريّة، القاهرة، ١٩٥٨: ٧٥.
(٣) ديوانه:١/١٠٥.

مجازًا، فالموت لا يريد ولا يطلب، وإنّما الإرادة لله (ﷻ)، وهكذا يُجانس اللفظ بمثله بإسناد الطلب ـ أي الاقتناص ـ للأيام إمعانًا في رسم الصورة، ومن هنا يحصُل الاستحسان السّمعي لجرس بعض الألفاظ دون بعضٍ، وطربُ النّفس لها.

وإنّما يعمد الشاعر المبدع إلى توظيف أسلوب التجنيس التّام في شعره لِما يقع فيه من إيهامٍ لنفس المتلقي التي تكون أكثر تقبّلًا للانفعالات التي قد تثيرها التجربة الفنّية الشعوريّة فيها، حينما ينساق إليها المعنى عفوًا، ولم يكن عن قصدٍ وتعمّد فتهشّ وتبشّ لهذا الانتقال البارع الذي يكون أكثر قدرة على إحداث التأمّل والتخييل عند المتلقي وصولًا إلى إقناعه بالمضمون، لا سيّما إذا استطاع شاعر ـ كالمتنبي ـ ببراعته وخبرته أن يحكم تخيّله للصور التي يرسُم بألفاظٍ موسيقيّة موحية معبّرة عمّا جاش في صدره.(١) ويقولُ أحدُ المعاصرين معبّرًا عن الخصيصة التي ينماز بها التّجنيس التّام بوصفها راجعة إلى ((تناسُب الألفاظ في الصورة كلّها أو بعضها، وممّا لا شكّ فيه أن التوافق في الصّورة واقتران الأشباه والنظائر بعضها ببعض تميل إليه النفوس بالفطرة، وتأنس به وتغتبط، ويطمئن إليه الذوق؛ لأنّه نظام وانسجامٌ وائتلاف، ويخلعُ على النفوس راحةً وبشاشة، وهدوء وقرارا)).(٢) وهذا ما سعى إليه المتنبّي في توظيفاته للتجنيس التام في أبياتٍ سطرها بألفاظ منتقاة من

(١) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربي: ١٠١.
(٢) خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، عبد العظيم ابراهيم محمد، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٩٩٢ : ٤٤٣/٢.

عبق اللغة، وفيض الصّحراء، وعطائها الزّاخر، فهاهو يمدح سيف الدّولة وقد عزم على الرحيل عن انطاكية:

وُجُودُكَ بالمَقامِ ولو قليلًا　　　فما فِيما تجودُ بهِ قليــلُ[(١)]

فوظّف لفظة (قليل) في تجنيس تام في صدر البيت وعجزه (نهاية كُلٍّ منهما) ليشير بذلك إلى التعريض بكرم الممدوح وجوده، عندما يلبثُ بالمقام (أي المكان الذي يقيم فيه)، ولو كان ذلك لبثًا قليلًا، فجودك الأولى بمعنى إقامتك، وإن قلت لن تتناسب ـ قطعًا ـ مع حالك من الجود والكرم والسخاء في كلّ مكان تكون فيه، وبين (وجودَكَ) الذي نُصِبَ بإضمار فعل (جُد) وبين الفعل المضارع (تجود) تجنيس آخر يجعل من البيت كلّه صورة من صور التجنيس، ففاعلية سمة التكرير اللفظي من خلال التجنيس تعمل على تركيز انتباه المتلقّي على الحدث المقصود دون سواه، وقد التفت البلاغيون إلى أثر هذا البعد النفسي في آلية التجنيس التام في الشعر، فذكر حازم القرطاجني أنّ الأصل في الصورة الشعريّة أن تكون قائمة على الابتكار والجِدّة والمباغتة للنفس على مستوًى فنيٍ منسجم مع المعاني والدلالات الإيحائية التخييليّة التي لا عهد لها بها، فتثير دهشتها واستغرابها، وتنال بالنهاية إعجابها؛ لأنّالاستغراب والتعجّب يمثّل حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالاتها وتأثرها حتّى تصبح الصورة تعبيرًا صادقًا عن الشعور أو الفكرة، بل هي الشعور نفسه.[(٢)]

(١) ديوانه: ٣/٣.
(٢) ينظر: منهاج البلغاء: ٧١-٧٢، والأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ١٥٩-١٦٠.

وجاء التّجنيس التّام مؤثّرًا في سياق رثائه أبا شُجاعٍ فاتِكًا من خلال تحريك مخيّلة المُتلقّي لرصد المعنى الثاني الذي تضمّن التّرديد للكلمة في قوله مناسبًا بين اللفظ والمعنى:

يَا مَن يُبدِّلُ كُلّ يومٍ حُلـةً　　　أنّى رضيتَ بِحُلّةٍ لا تُنزَعُ[١]

يشيد المُتنبّي بكرم الممدوح، وهو يُغدِق العطاء بحُلّةٍ كُلّ يومٍ لِمن سألَهُ، كيف يرضى يومَ يُدفنُ بِحُلّةٍ لا يُمكن له أن ينزعها أبدًا، ولا يبدلها بغيرها ويعني بها الكفن، فوظّف لفظة (الحُلّة) للدلالة في الجمع بين المعنيين المُتناقضين في رصف لطيف.[٢] فالتأثير في نفس المتلقّي وشعوره الداخلي، سمة بارزة تظهر من خلال توظيف التجنيس التّام . خاصة . في الشّعر فـ ((من المُقرر الثابت أنّ الشّعر فنّ جميلٌ ينشأ عن النّاحية الوجدانيّة للنفس الإنسانيّة فيُعبّر بلغته الكلاميّة الموسيقيّة عن أنواع الانفعال والعواطف)).[٣] ولا يُمكن أن يكونَ الإبداع في لغة الشّعر بمعزلٍ عن شخصيّة الشّاعر التي لها أعظم التأثير في لون الأسلوب، ومزاياه الموضوعيّة العامة، وهذا ما نلمسه في رقّة النسيب، وجزالة المديح، وأثر الرّثاء والعتاب التي قد تتوارى خلف شخصيّة قويّة كالمتنبّي.[٤] وفي إكثار المتنبّي من توظيف التّجنيس التّام في شعره، دليلٌ واضحٌ على تمكّنه من المادّة اللغويّة، والصّياغة للتراكيب المتشابهة على جهة التّمام، مع ثبات عنصر المغايرة بينها على نحو ينال معه التّعبير الجودة والاستحسان، ولعلّ عفويّة الشاعر في الإتيان بهذا النوع من التجنيس هي ما يُكسب المعنى لطافة ورونقًا وابتكارًا، فضلًا عن رتابة الموسيقى الداخليّة

---

(١) ديوان المتنبّي: ٢٧٨/٢.
(٢) معجز أحمد: ٢٢٥/٣.
(٣) ينظر: الأسلوب ـ دراسة بلاغية تحليلية ـ لأصول الأساليب الأدبية ، أحمد الشايب، مكتبة النهضة، ط٧، ١٩٧٦: ٧٣.
(٤) ينظر: المصدر نفسه:٧٧.

للبيت الشعريّ، فيشهد الحسّ والذوق بفضل جرس اللفظتين المتجانستين وتسلم الدلالة منقادة إلى انسجام المعنى في اطار لغوي زانه الشعر وألبسه حلية قشيبة زاهية.

المبحث الثاني

التجنيس غير التام

التجنيس غير التام: هو ما اختلّ فيه شرط من شروط التّجنيس المذكورة أو أكثر، وسنُطالع التوظيف البلاغي للأنواع الأربعة الأكثر بروزًا في شعر المتنبّي، وكان لها أعظم الأثر في الأسلوب وإبراز المعنى بصورة متكاملة، وذلك اعتمادًا على اختلال شروط التّجنيس:

١. ما اختلف فيه اللفظان في نوع الأحرف:

ويُشترط أن لا يقع الاختلاف الا في نوع الأحرف بين اللفظتين فقط مع اتّفاقهما في هيأتهما وعددها، على أن لا يقع الاختلاف في أكثر من حرف، ففي المضارع من التجنيس يكون الحرفان المختلفان في النّوع متّحدين في المخرج أو متقاربين، ويُسمّى أيضًا (المُضارع) و(المطرف) و (المطمع) و(تجنيس التّصريف)، وقد يتباعد الحرفان في المخرج وهذا يسمى (اللاحق)، وقد يقع الاختلاف في حرفين أو أكثر.[١] وقد أفاض الشّعراء قبل المتنبّي في توظيف شعرهم هذا النوع البديع من التّجنيس، فهذا بشار يقول:

نرى النّدى والرّدى من راحتيهِ لنا　　لمّا جرى الفيضُ مخـفورًا بأمدادِ[٢]

ونلحظ هنا التجنيس المُضارع بين (الندى والرّدى)، فالنون والرّاء متقاربين مخرجًا، ومثلُ ذلك قولُ أبي نوّاس:

---

(١) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: ١٦٤-١٦٦.

(٢) ديوان بشّار بن برد، قرأه وقدّم له إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠١٠: ٢٣٨.

ذاكَ عيشٌ لو دامَ غيرَ أنّـي عِفتهُ مُكرهًا وخِفتُ الأمينا[١]

فقوله (عفتُ وخفتُ) لأن التجنيس المضارع بين العين والخاء متقارب المخرج. ويظهر التجنيس من نوع المضارع الذي يقع الاختلاف فيه بحرفٍ واحدٍ بين اللفظين، أو حرفين، أقول أنّهما يظهران الأكثر بروزًا في شعر المتنبّي، بل وفي شعر المحدثين عامّة، لِما تقتضيه طبيعة اللغة العربية في التّفاوت والاختلاف بين حروف الكلمتين اللذين غالبًا ما يكون بحرف واحد أو حرفين، وهذا ما ذهب إليه د. محمد الواسطي، وهو ما نميل إليه من خلال استقراء الأبيات التي انضوى عليها تجنيس المتنبّي في غضون الصفحات القادمة.[٢]

فهذا مسلم بن الوليد يصرّح بهذا اللون من التجنيس فيقول:

ما غـابَ حـتّى آبَ تحت لوائِهِ رأب الثّآى وصلاح أمر المفسدِ[٣]

فقوله (غاب وآب) فعلان متضارعان . أي متشابهان . في المخرج بين الحرفين (الغين والهمزة)، وليس أحسن من قول أبي تمّام في هذا السّياق في بيتين منسجمين مع مضارعة التجنيس:

وخيبةٍ نبعتْ مـن غيبةٍ شَسَعتْ بأنحسٍ طلعت في كلِّ مضطربِ

ما آب من آبَ لم يظفر بِبُغـيتهِ ولّم يَغِب طالبٌ للنَجحِ لم يَخِبِ[٤]

فقد جانس . أولًا . بين (خيبة وغيبة)، في البيت الأول، ثمّ بين (يغِب و يخِب) في

(١) ديوان أبي نؤاس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١١: ٣٧٦.
(٢) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: ١٦٧.
(٣) ديوان صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، دار الفكر، بيروت، ط٢، (د.ت): ١١٢.
(٤) ديوان ابي تمام: ٧٩/٢.

البيت الثاني، فالخاء والعين حرفان متقاربان في المخرج.(١)

ويظهر هذا النوع من التجنيس في شعر المتنبّي متميّزًا بعمق المعنى، ومداعبة مخيلة المتلقي بمزيد من الإيحاء والتخييل كما في قوله في المدح:

التّاركـينَ مـن الأشياءِ أهونـها   والراكبين من الأشياء ما صَعُبا(٢)

فهو يمدح أولئك القوم بأنّهم يتركون ما هان من الأمور وسهل، ويرغبون ويطلبون ما صعُبَ منها لعُلوِّ همّتهم، وفضل قوتهم وشجاعتهم، وجانس بين (التاركين والراكبين)ونصبهما على المدح، فكأنّه قال: أمدح التاركين والراكبين.(٣)

وقد يقع التّجنيس المضارع أو المطرف في حرفين . مع تقارب مخرجهما . كما في قوله وهو يصف فرسًا في قصيدة مفصّلة يقول:

وزادَ في الوقعِ على الصّواعِقِ   وزادَ في الأُذنِ على الخرانِـقِ

وزاد في الحذرِ على العقاعقِ   يُميّزَ الهـزلَ من الحَــــقائقِ(٤)

فبعد أن بيّن صفة ذلك الحصان الشّجاع الذي كانت وقع حوافره في الأرض أشدّ من صوت الصواعق حدّة وصرامة، وكذا أذنه التي سبقت اذني الأرنب في الدّقة والانتصاب، وهذا ممّا يُحمدُ في صفات الخيل، ثمّ وظّف صورة التجنيس غير التّام ليزداد المعنى عمقًا وتكثيفًا حال جمعه بين هاتين اللفظتين المتقاربتين في مخارج حروفهما هما (العقاعق والحقائق) على نحو تتلاءم فيه الدلالة الصوتية، فهو حصان بلغ من الأصالة بأن زاد في حذره على حذر الغراب، حتّى إذا دعاه صاحبهُ

(١) للاستزادة ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: ١٦٥-١٦٦.
(٢) ديوانه: ١/١٢٩.
(٣) ينظر: معجز أحمد:١/ ٣٥١-٣٥٢.
(٤) ديوانه: ٢/٣٦٤. وينظر: مفتاح العلوم:٥٣٩.

لأمر عرف الجدّ من الهزل، وهذا ممّا يجعله حذقًا متمكّنا من حماية نفسه بالمزيّة التي إنماز بها و ((إنّ توظيف التّشخيص والتّجسيم يرسّخ الصورة في ذهن المتلقّي، ويولّد عنده رغبة التأمّل والقراءة للإفادة من التداعيات المتولّدة عنها، وتكوين سلطة تفسيرية كبيرة ظلّت لغة المشاهد تبحث عنها))[١]، وهذا ما انعكس أثره من خلال التجنيس غير التّام بين اللفظين على نحوٍ متوازنٍ يُلقي بظلاله على إحساس المتلقّي وشعوره الدّاخلي.

وقوله مادحًا الحُسين بن اسحاق التّنوخي مُبيّنًا مودّته له بعد التّقوّل عليه ما لم يقُل:

أتُنْكِرُ يا ابــن إسحاق إخائي   وتحسَبُ ماء غيري من إنائي[٢]

فجانس المتنبّي بين (إخائي وإنائي)، موظّفًا نوع هذا التّجنيس ليرسم لنا صورة فنّية بموسيقى هادئة الإيقاع، قويّة التأثير، بعد أن تساءل ـ مُتعجّبًا ـ بهمزة الاستفهام، ويترك التجنيس أثرًا دلاليًا عميقًا في إيضاح القصد والمعنى المراد، بعد أن وظّف لذلك صورة مستعارة من خلال ذكر الماء والإناء، فكيف تُنكر ما كان بيننا من إخاء!، ولم تُميّز قول غيري من قولي!.

وقوله في الحبس بعد أن وُشيَ به موظّفًا التجنيس غير التّام بهذا البيت المؤثّر لِما يحمله من حكمةٍ ومثلٍ وعظةٍ:

وكَم للهَوى من فتًى مُدنَفٍ   وكم للنّوى من قتيلٍ شهيدِ[٣]

(١) التصوير المجازي ـ أنماطه ودلالاته ـ في مشاهد القيامة في القرآن، د. إياد عبد الودود الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤: ٧٠.
(٢) ديوانه: ٢١/١. وينظر: شرح العكبري للبيت: ٢٢/١.
(٣) ديوانه: ٣٤٦/١.

فهو يجمع بين (الهوى والنّوى) في صورة التجنيس باختلاف الحرفين (الهـــاء والنون)، وهو يُشير بـ (كم) للتكثير والمُبالغة والإخبار عما فعله الهوى بالفتيان الشّباب فأمرضهم وأقعدهم وأثقلهم، وكم للفراق من مقتول نال الشهادة بالحال التي هو فيها من الضنى والنوى، ويُعدّ التجنيس في هذا السّياق من دواعي تلاحم الأسلوب وترابط عناصره لما بين اللفظين المتجانسين من مماثلة شكليّة مميّزة.(١)

وجاءت صورة التجنيس باختلاف حرف في سبيل المديح فقال المتنبّي:

لقد حالَ بالسّيف دون الوعيدِ وحالت عطاياهُ دون الوعود(٢)

فهو يُشيد بشجاعة الممدوح التي استغنى بها من خلال مهابة سيفه عن التهديد، وبالعطاء والجود عن استغنى عن الوعد، فعندئذٍ فهو لا يوعد ولا يعد؛ لأنّ سيفه قد حجز بينه وبين الوعيد، وكذا كان الجود مفصحًا بالفعل دون الوعد به فهو يعمل فورًا ما ينوي، تعريضًا بعلمه المسبق بما ستؤول إليه الأمور، وإقدامًا منه على مطالبه، وجاء التلاؤم الدلالي منسجمًا مع الصوتي، بين اللفظين المتجانسين (الوعيد والوعود)، فالموافقة والموازنة سمة بين الألفاظ تسعى إلى تحسين الكلام، لا سيّما الشّعر الذي طُبعَ بطابعٍ غنائيٍّ موسيقيّ مؤثّر. وقد ذكر الفلاسفة المسلمون مصطلح الموافقة في ضمن حديثهم عن آلية التجنيس في الشّعر، وهذا ما عناه ابن رشدٍ عندما أشار إلى موافقة الألفاظ الحاصلة بين بعضها البعض في المقدار، ومعادلة المعاني فيما بينها، وهذا يقع في أجزاء القول الشعري، وليس شعر يخلو من تلك الموافقة قط في اللفظ أو المعنى.(٣) واكسبت تلك الموافقة اللفظيّة التجنيس سمة

(١) ينظر: دراسات منهجية في علم البديع ، الشحّات محمد أبو ستيت، القاهرة، ط١، ١٩٩٤: ٢١٨-٢٢٠.
(٢) ديوانه: ٣٤٧/١.
(٣) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة من الكندي حتى ابن رشد، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٧: ١٧٤-١٧٥.

موسيقيّة تتناسب مع الدلالة انسيابًا متوازنًا.

ويدخلُ في هذا النوع قول المتنبّي وهو يمدحُ سيف الدّولة وشجاعته في استنقاذ أبي وائل تغلب بن داؤود من الأسر:

تَفُكُّ العُناةَ وتُغني العُفاةَ وتغْفِرُ للمُذنِبِ الجَاهِلِ[١]

فالعُناةُ هم الأسرى، والعُفاةُ هم الفقراء الذين تعففوا عن السؤال، والتجنيس بين (العُناة والعُفاة)، ونلحظ الأثر الموسيقي الذي ينعكس عن تجنيس اللفظتين، ولعلّنا نلمسُ العفويّة والتلقائية في تناسب اللفظين في النظم، وهذا ما نراه في تجنيس شعر المتنبّي عمومًا، وهكذا هي العربُ في سُنن قولها الشعري، واستعمالها الألفاظ بضربٍ من التجنيس ((وقلّما تستعمله العربُ في أشعارها صنعة، إلّا أن يقع اتّفاقًا من غير قصد)).[٢] ويرى الدكتور ابراهيم سلامة أن سرّ جمال التجنيس قائمٌ على أصلٍ في الدراسات النفسية إذ هو يدور في إطار نظرية تداعي الألفاظ والمعاني في علم النفس الحديث، فمن الألفاظ ما هو متّفق كلّ الاتّفاق أو بعضه في الجرس، وهناك من الألفاظ ما هو متقارب أو متشابك في المعنى، بحيث تذكر الكلمة أختها في الجرس وأختها في المعنى، كما يولّد المعنى الأول معنًى ثانيًا وثالثًا، وهذه الناحية النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر دون معاناة، إذا كان مُلمًّا بلغته، محِسًا بذوقها، عالِمًا بتصاريفها واشتقاقاتها.[٣]

وقوله في سياق مدحه عبد الرحمن بن المُبارك الأنطاكي، فيقدّم بوقفة طللية يقول منها:

---

(١) ديوان المتنبي:٣/٣٥.
(٢) البديع، علي بن أفلح العبسي، دار بولاق، مصر، ط١، (د.ت): ٨٧.
(٣) ينظر: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط٢، ١٩٥٢: ١١٧.

قِف على الدّمنَتينِ بِالدّوِّ مِنْ ريـــــ ـــــا كخـالٍ فـي وجنــةٍ جنـدَخـالِ

بطُلـولٍ كـــــــــــأنّـهُنَّ نُجـــــومٌ فِــي عِــراصٍ كأنّــهُنَّ لَيـــــالِ

ونـُؤيٍّ كأنّــهنَّ عَلـــيــــــــــهِن خِـدامٌ خُـــــرّس بِسوقٍ خِـدالِ(١)

فالشّاعر ينحى منحًى تقليديًّا في وقوفه على أطلال المحبّين، وما بقي من آثارهم كالدّمن التي ثنّاها، والدّوّ الأرض الواسعة، وريّا اسم المرأة التي يُعرّض بحبّها، فكأنّها صورة خالين في الخد، وهذه صورة آثار سواد الديار في سعة الأرض، فكأنّ تلك الأطلال تلوح في الأرض الخالية، كما تلوح النجوم في الليالي المظلمات، ثمّ يتوصّل بعدها إلى صورة أخرى يشبّه بها سُوقَ النّساء وقد اكتنزت لحمًا، صمت على الرّغم من تسوّرها بالخلاخيل، وناسب تمثيل الصورة عندما وظّف التّجنيس ليرسم ملامحها في اللفظين (خِدام وخِدال)، فالخِدام الخلاخيل، والخِدال السّوقُ السِّمان، وهذه الصورة اللفظية . على جمال موسيقاها . تضفي ملمحًا مثيرًا على المستوى الدلالي . بعد استحضار المعاني التي تحمل الطّرافة والابتكار . أشار إليها العُكبُريّ وهو يستحسن صورة التّجنيس غير التّام فيقول:((وجعل أبو الطّيب الخِدام خُرسًا، لأنّ السّاق إذا امتلأت لم تتحرّك، والخلخال كالنؤى يملأ ما أحدق به من الأرض، وهو تشبيه حَسن))(٢). ولعلّ سرّ ذلك الحُسن، وروعة الجمال الفنّي في السّياق، ينشأ من الطبيعة التماثلية بين اللفظين، وإن كانت مماثلة جزئيّـــة، ولا شكّ أنّ هذا التماثُل تكافؤ بينهما وهو الذي أشار إليه اللغويّون منذ القِدم.(٣)

---

(١) ديوان المتنبي:٢٠٣/٣.
(٢) المصدر نفسه: ٢٠٤/٣.
(٣) ينظر: التقابل والتماثُل في القرآن الكريم، فايز عارف القرعان، المركز الجامعي، الأردن، ط١، ١٩٩٤: ١٩-٢٠.

وقال مادحًا سيفَ الدّولة الحمداني بأسلوبٍ فيه من المبالغة والغلو، موظّفًا التّجنيس غير التّام:

أراعَ كَذا كلَّ المُـلوكِ هُمامُ وسحّ لهُ رُسُلَ المُلوكِ غَمامُ[1]

فأشار إلى وصف الممدوح بلفظين متجانسين هما (هُمام وغَمام)، فهو يُشيد بشجاعة سيف الدّولة الذي أراع المُلوكَ جميعًا بسطوته وبأسه وشدّته، هذا من جهة القوّة، ومن جهة الكرم فكأنّه الغَمام الذي أمطر كُلّ من استجاره من الرّسُلِ من البُلدان جميعا، وهو تعجّبٌ نَسَجهُ بأسلوب التّجنيس، ممّا ألحق بالممدوح من صفتين يُكمِّل بعضُهما الآخر.

وجاء التّجنيس باختلاف حرفٍ في سياقِ مدحِهِ كافورًا الإخشيدي وقد أهدى إليه مُهر أدهمٌ:

فراقٌ ومَنْ فارقتُ غيرُ مُذَمّمِ وأمٌّ ومَنْ يَمّمتُ خيـرُ مُيَمّمِ[2]

فهو يصفُ فراقَهُ سيفَ الدّولة بـ (غير مُذمّم) أي غيرُ مذمومٍ، لأنّه قصدَ خير مقصودٍ . يعني كافورًا . ، وجاء بصورة موحية من خلال التّجنيس غير التّام مُخالِفًا بنوع الحرف بين (مُذمّم ومُيمّم)، وأشار بالتّجنيس إلى ترشيح معانٍ عِدّة منها نفي الأسف لمن تركَ إمعانًا في الرّغبة لِمن قصد، لتجسيد صورة المدح والرّغبة الشّديدة في ملاقاة الممدوح، الذي أغدق له العطاء، فكان جزاؤهُ أن يُمدحَ بأحسن المدحِ، إذ كانت العرب تعتزُّ بالخيل والنّوق وتجعلُها في المكان الأوّل من الهدايا والهبات المرغوب فيها، ولعلّنا نُدركُ . بعد استقراء الأمثلة الشّعرية .

(١) ديوانه: ٣/٤١٤.
(٢) ديوانه:٤/١٣٥.

التي أشارت إلى وقوع التّجنيس بهذا النوع، من مُغايرة نوع الحرف بين اللفظين المُتجانسين، أقولُ نُدرك الأثرين الدّلالي والصوتي (الإيقاعي) لهذا المظهر البديعي، واتّساقه على نحوٍ جماليٍ ينسجم وواقع الحِسّ العربي الفنّي الذي استحسنَ اللفظ الحسن واستجاده، وقد مثّل قوله الصّوت النّاطق لذلك الحِس بصراحة وقدرة متناهيتين.وقال . في هذا النوع من التّجنيس غير التّام . مُفتخرًا:

أنا ابنُ الفيـافي، أنا ابن القوافي   أنا ابن السّروجِ، أنا ابن الرّعانِ[1]

فهو يشير بذلك إلى انتسابه إلى مظاهر البأس والهِمّة والشّجاعة، فهو ابن هذه الأشياء من صحراء، وشعرٍ، وخيلٍ، وجبالٍ، عاشَ ونشأ بين هذه الأربعة، فكان ما كان عليه من فروسيّةٍ وعُلوِّ هِمّة، ووظّف التّجنيس بقوله: (الفيافي والقوافي)، ويعكس أثر التجنيس الموسيقيّ انسجامًا مع الدلالة الإيحائية على صلابة المتكلّم وقدرته على مواجهة الصّعاب، ولن يكون ذلك إلّا لشخصٍ قديرٍ شُجاعٍ مثل المُتنبّي الشاعر الفارس الذي تمثّل الشعر بين العقل والعاطفة للتأثير في نفس المُتلقّي، فهو واحدٌ من الشّعراء ((المُفكّرين القلائل في رحلة الشّعر العربي المُتعاقبة عبر العصور)).[2]

ومن التّجنيس باختلاف حرفين قوله متغزّلًا مُمهّدًا للغرض الذي يُريد من مدح سيف الدّولة:

وفَتّانةُ العَينينِ قَتّالةُ الهَـوى   إذا نَفَحت شيخًا رَوائِحُها شَبّا[3]

---

(١) ديوانه: ١٩٢/٤.
(٢) الشّعر والزّمن، جلال الخيّاط، دار الحرّة للطباعة، بغداد، ١٩٧٥.
(٣) ديوانه:٧٢/١.

فهو يذكر امرأة تفتِنُ عيناها، ويقتلُ هواها، إذا شمّ شيخٌ روائِحَها عاد شابًّا، وهي صورة من المُبالغة في الوصف يعمد فيها الشاعر إلى إثارة إحساس المُتلقّي على نحوٍ يجعلهُ يستشعر جمال تلك الصورة التي رسمها للمرأة التي أذهلتهُ بِحُسنها، وقد وظّف التّجنيس غير التّام في اللفظين (فتّانة وقتّالة)، اللفظان اللذان أتيا على صيغة المُبالغة، وهذه المُبالغة تُصوّر عمق البناء الفنّي الذي أكسب المعنى روحًا، وزيادةً، وميزة تأثيريّة.

وفي مثيل ذلك النوع من التّجنيس يقول مادحًا علي بن منصور الحاجب:

مَلِكٌ سِـنـانُ قَنَاتِـهِ وبنانُهُ　　　يتباريان دَمًا وعُرفًا ساكنًا(١)

فهو يمزج بين صورة الشّجاعة والكرم في وصف الممدوح، وهذه صورة مُتداولة في شعر المتنبّي، فهو . غالبًا . ما يثنّي بين هاتين الصفتين لممدوحه، فهو يُعلّلُ للشجاعة بأن سنان رُمحِهِ يقطرُ من رقاب الأعداء دمًا، وبنان كفّه يسكُبُ معروفًا على الفقراء والذي حسّن صورة المديح المُركّبة هذه هو الجمع بين اللفظين المُتجانسين (قناتُهُ وبنانه) في سياق واحد، وقد خالف بين حرفين من حروفهما، في نسيجٍ مُنسجمٍ صوتيًا، يتّفق مع الدلالة المقصودة في البيت.

ومثلُ ذلك التّجنيس ما جاء في وصف المتنبّي لبسالة خصم سيف الدّولة من الأعداء الذين كانوا على قدر عالٍ من الشّكيمة والبأس، فلمّا أن غزاهم سيفُ الدّولة خنعوا وضعُفوا واستكانوا، ولعلّنا نلحظُ في الإشادة بشجاعتِهم تعريضٌ بشجاعـــــة الممدُوح الذي أرهبهم وتفوّق عليهم، وصوّر الشاعر ذلك بقوله:

---

(١) ديوان المتنبيّ:١/١٣٦.

وكانوا الأُسدَ ليس لهم مصالٌ   على طيرٍ وليس لـهم مطارُ[١]

ونقل العُكبري عن ابن جنّي تفسيرًا لطيفًا للبيت حين قال: ((كانوا أسدًا قبل ذلك، فلمّا غضبتَ عليهم وقصدتهم، لم تكن لهم صولةٌ لضعفهم، ولم يقدروا على الطّيران فأهلكهم)).[٢]

ويعكس لنا أثرًا فنيًا على المستويين الدّلالي والصّوتي من خلال المزج بين لفظين متجانسين هما (مصال ومطار)، على نحوٍ يحملُ على القول بروعة البيت وجماله، وانسجام موسيقاه مع طبيعة الغرض.

ونلحظُ المعنى البليغ الذي صوّره التّجنيس بهذا النّوع مرتين في بيت واحدٍ وهو يمدح:

نَصَرَ الفِعالَ على المِطالِ كأنّما   خالَ السّؤال على النّوالِ مُحرّما[٣]

فتجانس اللفظان في قوله في صدر البيت (الفَعال والمِطال) ولإنّ الاختلاف في حرفين أعقبه بصورة المشبّه به التي تضمنت تجنيسًا آخرًا من النّوع نفسهِ بين اللفظين (السّؤال والنّوال)، فصورة الممدوح في مكان الرّفعة والمجد والسّؤدد إذ نصر فعلَهُ على قوله ووعده، فهو يفعلُ ما يقولُ ويُعطي قبل أن يُسأل، فيسبِقُ نوالُهُ سؤالَهُ، وندركُ ما يترُكُه التّجنيس مكرّرًا من وقعٍ إيقاعيٍ له أعظمُ الأثر في نفس المُتلقّي وانفعاله من خلال المداعبة والمخاتلة في إثارة الذهن وتشويقه لمعرفة معنى اللفظين المُتجانسين، ولعلّ ذلك يظهرُ أكثر وضوحًا في التّجنيس الذي اختلّ فيه عدد الحروف، وهو ما سنتناوله في القسم الثاني من التجنيس غير التّام.

وقال في سياق مدحه أبا بكرٍ علي بن صالح الكاتب بدمشق:

(١) ديوانه: ١٠٥/٢.
(٢) ديوانه: ١٠٥/٢.
(٣) ديوانه: ٣١/٤.

كُـلُّ شعرٍ نظيـرُ قائلهِ فيـ ك وعَقلُ المُجيزِ عقلُ المَجازِ(١)

وهو يناسب في المعنى هنا كما ناسب في اللفظ عندما جمع اللفظين المُتجانسين اسم الفاعل (المُجيز) واسم المفعول (المجاز) في عجز بيته، فهو تحسين لفظي يقرّر المعنى الذي قصد الشاعر، ويؤكّده مُبينًا رؤيته للشعراء جميعًا إذ يقول لهم: إذا مدحتم أحدًا فقبل شعركم فهو نظيركم في الفهم والإدراك، فإذا كان منه الجزاء والإثابة فعقلهُ يشبه عقل الشّاعر، لأنّ النّاقد والعالم بالشعر لا يقبلُ إلّا الجيّد منه، وعندئذ يجعلُ للشاعر مكانة وقيمته بين الشعراء، وناتج ذلك ما يُغدِقهُ عليه من العطاء.

ومثلُ ذلك التّجنيس ما ذكره في سياق الرّثاء لأبي شُجاعٍ فاتك، وهو يشيد بقدرته مقدّمًا بالاستفهام بـ (مَنْ) على سبيل التّعظيم:

مَنْ للمَحافِلِ والجَحافِلِ والسُّرى؟ فَقَدتْ بِفَقدِكَ نيّرًا لا يطلُـعُ(٢)

فالشاعر يقول . متفجّعًا على الفقيد . : من يكون لمحافل النّاس في إرشادهم، ومَن للعساكر في قيادتها، وتصريف أمورها، فهو النيّر الذي يُهتدى بضوئه، فأظلمت الدنيا بفقده، فوظّف التّجنيس بين (المحافل والجحافل) باختلاف الحرف لرسم صورة دلاليّة تقرّ في الذّهن، وتتمكّن بأثرها الإيقاعي من جذب الانتباه، والتأثير النفسي في المتلقّي على نحوٍ يثير الدهشة والإعجاب في آنٍ واحدٍ؛ وهو ما يُسمّى بـ (التعبير غير المُباشر)، وهو ((التعبير الذي يقوم على التخييل والمحاكاة، ولا تلتزم عناصر صوره مالها من تنسيق وبُعدٍ مكاني أو زماني في الواقع البياني المرصود، وإنّما تتجاوز ذلك إلى ما يتمشى مع حركة النفس ونبضاتها الشعورية، وتتوقف جودة صوره ونجاحها على مدى تمكّنها من إحداث التخييل المناسب في نفس المتلقي

(١) ديوانه: ١٨٤/٢.
(٢) ديوانه: ٢٨٠/٢

لدفعه لاتّخاذ الموقف المناسب من التجربة)).[1]، ولمّا كان التعبير غير المُباشر من خصائص الأسلوب الشعري، فقد ميّز البلاغيّون والنّقاد العرب القدماء سمات هذا الأسلوب، وما خُصّ به من الإيحاء وإثارة انفعال المتلقّي حتّى يشعر بما شعر به الشّاعر، فيتأثّر نتيجة ذلك على نمطٍ من المُحاكاة، ولعلّ توظيف الشاعر للتجنيس يعدّ أداةً فاعلةً من الأدوات التي يستحضرها الشّاعر، ويؤدّي ذلك إلى أن يوصف الشاعر بالشاعريّة.

٢. ما اختلف فيه عدد الأحرف:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في عدد الحروف فقط، مع اتفاقهما في نوعها وترتيبها وهيأتها.[2]

ويدخل في هذا القسم التجنيس الناقص وسمّاه بعضُهم (الزائد)، ومن أسمائه أيضًا (المزاوج) و (التّرجيح).[3] ويرى بعض المعاصرين أنّ تسميتهُ بـ (الناقص) أدقّ وأولى بالتسمية، للنقص الحاصل بين طرفيه بسبب اختلافهما في عدد الحروف.[4]

وقد وظّف المتنبّي هذا النوع من التّجنيس في قوله . مهنئًا كافورا الإخشيدي ، بدار له اشتراها:

نزلْتَ إذ نزلتها الدار في أحســـ ـنَ منــها من السّنا والسّــناءُ[5]

(١) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ١٤٧.
(٢) ينظر: فن الجناس: ٩٣.
(٣) ينظر: التبيان:٤٨٢، وجنان الجناس:٥٩.
(٤) ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: ١٦٢.
(٥) ديوانه: ٤٦/١.

ونلحظُ بين (السنا والسّناءُ) تجنيسًا ناقصًا ذا ملمحٍ بارز في البيت، يثير إلتفات المتلقّي على نحوٍ من المباغتة الذّهنيّة، فالشّاعر يشير إلى أنّ الدّار تشرّفت بنزول كافور بها، وليس العكس، خروجًا على المألوف والمعتاد، والسّنا: الضياءُ والنّور، والسّناءُ: العلّو والرفعة، فأشاد المتنبّي بنُزول كافور المُشرّف للدار على وجهٍ يكون هو أحسن منها رفعةً وضوءًا، وهذه مبالغة في وصفٍ يليقُ بنزول الملك داره، فهو ليس كأي شخص ينزل داره، ولعلّ تتابع اللفظين المتجانسين هو السّر في مزج الجانب الدّلالي بالصّوتي، ممّا يضفي سمة الجمال على البناء الفنّي للبيت.

وقال في مدحه سيف الدولة موظّفًا هذا النّوع من التّجنيس:

والمشرفيّةُ لا زالت مُشـرّفةً دواءُ كُلِ كريمٍ أو هي الوَجَعُ[١]

وعلّق العُكبريّ معجبًا بالتجنيس بين (المَشرفيّةُ والمُشرّفة)، فقال: ((وأبدع في حُسن التّجنيس ... اما أن يصل بالسيوف إلى بغيته فتكون كالدّواء، وإمّا أن يقتل بها دون مُراده فتكون له كالوجع)).[٢]، فتلوين القول الشّعري بالتجنيس يُلقي بظلاله على المعنى، فبعد أن ذكر اسم السّيوف (المشرفيّة) جانس بلفظة (مُشرّفة) أي تتشرّف بدماء الأعداء، فتحصل بذلك الدّواء، وقابل ذلك بلفظ مضاد هو الوجع على سبيل الطّباق المنسجم مع دلالة التّجنيس في سياق البيت الشّعري.

وقال في هذا اللون من التّجنيس، ملوّنًا صورة الوصف للجمل ونشاطه وحركاته الرّتيبة:

(١) ديوانه: ٢٢٦/٢.
(٢) ينظر: شرح البيت في الصفحة نفسها.

فغدا النّجاحُ وراحَ في أخفافِهِ   وغدا المِراحُ وراحَ في إرقالِهِ[1]

فالنّجاح يسير مع سير الجمل وحركة أخفافه، وهكذا النّشاطُ راح مُنسجِمًا مع مِشيتِهِ السّريعة (الإرقال)، فجاءت صورة التّجنيس بين (المراح وراح)، مُلفتة للأنظار، تشير إلى العُمق الدلالي في دقّة الوصف ملائمًا بين الصوت والمعنى.

وجاء مثل هذا اللون من التّجنيس غير التّام لافتًا للنظر في سياق مديح المتنبّي ليوسف بن عبد العزيز الخُزاعي ومكانته بين قبائل العرب:

وخصّ بهِ عبدَ العزيزِ بن يوسفٍ   فَـما هـوَ إلّا عيــنُها ومَعينـُها[2]

فهو يذكر أن الجزاء الموفور خُصَّ به الممدوحُ؛ لأنّه بمنزلةِ العين في الأنسان، وناسب ذلك أن يأتي بالتجنيس ملاءمةً للفظ، وموافقةً للمعنى، فذكر (ومعينُها) فهو العينُ والمَعينُ، فالتّحسين اللفظي لم يُجانب قصد الشّاعر في المديح، وإنّما ازدان به وجَمُلَ وارتفعَ، وكان ذكرُ (العينِ) من دون الأعضاء الأخرى مقصودًا لذاته، فهو . أي الممدوح . لقومه كالعين التي يُبصرون بها على وجهٍ من الحسّ والعقلِ، إذ يستبصرون بآرائه ويقتدون بها.

وقد امتزجت صورةُ المُقابلة مع صورة هذا التّجنيس في شعر المتنبّي في تركيب واحدٍ على وجهٍ مُستحسنٍ لطيفٍ، وهو يمتدحُ عَضُدَ الدّولة، ويذكُرُ طريقهُ بشِعبِ بُوان، وما هالهُ من جمال المنظر، وروعة الطّبيعة في قصيدته المشهورة التي يقول فيها:

يُحَلُّ بهِ علـى قلبٍ شُجـاعٍ   ويُرحَلُ منهُ عن قلبٍ جبانِ[3]

(١) ديوان المتنبّي: ٦٣/٣.
(٢) ديوانه: ٢٥٤/٤.
(٣) ديوانه: ٢٥٨/٤.

فنلحظُ بين (يحلُّ ويرحلُ) صورة التّجنيس غير التّام باختلاف حرفٍ بين اللفظين، فأراد الشّاعر أنكَ إذا حللتَ به كنتَ ضيفًا لهُ وأنت شُجاع القلبِ، وإذا رحلت عنه دبّ الوهنُ والخوفُ في قلبك، فأنت ترهبُ وتخشى كُلَّ مَن لقيَكَ، ووافق ذلك المعنى بلوحةٍ فنيّةٍ من المُقابلة بين صدر البيتِ وعجزه، فكان هذا الامتزاج الفني بين التّجنيس والمُقابلة يرسمُ الصورة الدلاليّة بإيحاءٍ مُنسجمٍ مع سياق القصيدة في أبياتها كُلّها التي انطوت على الانبهار والعجب من مظاهر الطبيعة الغنّاء في شِعبِ بُوان، وجاء التّجنيس للّفظ مع التّقابل للمعنى مُخلّفًا ترشيحًا للمعاني الجمّة، فكان البيت الشّعري يحكي قصّة كاملةً عن كرم الممدوح وقدرته على إجارة من يستجيره حتّى يحميه ويكون ذودًا له عمّا يشعرُ به من مَخاطر، فإذا فارقه ذهبت الإجارة واستشعر الخوف من كلّ جانبٍ يحيط به، وهذا التّكثيف للمعاني يدُلُّ على صورة الإيجاز التي منحها التّجنيس متضافرًا مع المُقابلة في نسجٍ بديعيٍّ متآلف في النّظم الشّعري ((الذي به زنةُ الألفاظ، وتمامُ حُسنِها، وليس شيءٌ من أصناف المنظومات يبلغ في قوّة اللفظ منزلة الشّعر)).[١]

ووظّف المُتنبّي هذا النّوع من التّجنيس في سياقِ مدحهِ لأبي عليٍ هارون بن عبد العزيز الأوراجي الكاتب:

وكذا الكريمُ إذا أقـام بِبلدةٍ   سالَ النُّضارُ بها وقامَ الماءُ[٢]

فقد جانس المتنبي بين الفعلين (أقام وقام)، وجاءت الصّورة على نمطٍ من التخييل والإيحاء، دلّ على ذلك انتقاءُ اللفظ، فالكريمُ إذا أقام ببلدةٍ أغدق في العطاءِ وبالغَ في السّخاءِ، حتى كأنّ يديهِ تفضي بالنُّضار . أي الذهب . وقد سالَ كأنّهُ سيلٌ

(١) كتاب الصناعتين:١٢٦.
(٢) ديوان المتنبّي: ٢٤/١.

من الماء، فلمّا رأى الماء صورةَ كرمه قامَ ووقف مُتحيّرًا جامدًا لا يقوى على تدفّقٍ بعد أن غلبهُ الممدوح بسيل عطاياه، فالصّورة المجازيّة من خلال تشخيص الماء توحي بعُمق دلالة المعنى السّياقي، وكذا انسجام اللفظين على نحوٍ متماثلٍ في الشّكلِ، والنّطق مُختلفٌ في المعنى، فمنح ذلك الحيويّة في الكلمات، وبثّ الرّوح فيها كأنّ الكلمات تتنفّس وتتحرك، وتُنبئ عن دلالتها بنفسها، وما أحسنَ تفسيرُ عبد القاهر للتجنيس في هذا السّياق عندما قال : ((قد أعاد عليك اللفظةَ كأنّه يخدَعُكَ عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهِمُكَ كأنّهُ لم يُزدكَ، وقد أحسن الزّيادة ووفّاها)).[١]

وممّا جاء من لطيف هذا النّوع من التّجنيس في سياقِ مدحهِ كافورًا بقوله:

وتعذُلُنـي فيـكَ القوافــــي وهمّتـي　　　كأنّـي بمـدحٍ قبلَ مدحِكَ مُذنِبُ

ولكنّه طال الطّريـــــقُ ولـــم أزل　　　أفتّشُ عَن هـذا الكلامِ ويُنهـبُ

فشرّقَ حتّى ليسَ للشّرقِ مَشرقٌ　　　وغرّب حتّى ليس للغَربِ مغرِبُ[٢]

فالقصائد تلومُني لِمَ لَمْ أقصر مدحي على كافورٍ فقط، ويعتذر في مدحِ غيره، ويُسرقُ الكلامُ مني لبُعدِ الطريق بيننا، ثمّ يُجانسُ بين (الشّرقِ والمشرقِ)، و(الغرب والمَغرب)، في تلوينٍ لفظيٍ بديعٍ، فيه من الموسيقى والإيقاع الدلالي ما فيه، حتّى يجعل القارئ مفتّشًا بلهفةٍ عن دلالات تلك الألفاظ المُتجانسة، وقد أشار العُكبري إلى بلاغة هذا المعنى منتظمًا مع سياق الأبيات قبله، فقال حكايةً عن المتنبّي: ((يقول: بلغ كلامي أقصى الشّرق وأقصى الغرب، يُريد أنّه انتهى إلى حيث لا شرق له، وكذلك في الغرب)).[٣]، وهذه إشارة واضحة إلى ذيوعِ شعرهِ وانتشاره بين العرب

(١) أسرار البلاغة: ٧-٨.
(٢) ديوانه:١/ ١٩٧.
(٣) ينظر: ديوان المتنبّي:١٩٧/١ (شرح البيت).

شرقًا وغربًا، تعريضًا بشأنهِ ورفعته ومعانيه الموحية المؤثّرة، إذ انتقل المتنبّي هنا من اللغة إلى الإشارة لإتمام أبعاد الصورة إذ ((إنّ اللغة هنا توقّفت عن الأداء لتحلّ محلّها الإشارة)).(١)

وقد يأتي هذا النوع من التّجنيس بومضة المُغايرة الدلاليّة في النّقص والإتمام للّفظ الذي أعاد عليه القول تشويقًا للمتلقّي، لإدراك المعنى بعد زيادة حرفٍ للكلمةِ الثّانية(المُجانِسة) كما نرى في قوله، وهو يسوقُ لنا بيتًا فيه من الحكمة والعظة ما يُجريه مجرى المَثل:

لو فرّقَ الكرمَ المُفرقَ مالَـــهُ　　　في النّاس لميكُ في الزّمانِ شَحيحُ(٢)

فقدّم نسجًا لفظيًا مُلائِمًا بين قوله (فرّق والمُفرّق)، ليُعزّز حكمةً مفادها أنّ الكريمَ في كلّ زمانٍ ومكانٍ لو فرّق في النّاس كرمَهُ كما يُفرّقُ مالهُ لكان النّاس كلّهم أسخياء، فالكريمُ لا ينقطعُ يومًا عن الكرمِ والعطاء، وكرمُهُ صفةٌ ملازمة له، وطبعُ التصق بحاله، وهذا التّصور الذي افترضه المتنبّي ينبئ عن براعة التّخيّل التي انماز بها، ولسنا ندّعي السّبق للمتنبّي في الإتيان بهذه الفكرة، ولكن حُسن التّناول للّفظ بطريق التّجنيس هو ما أضفى على المعنى جِدّة وطرافةً وابتكارًا(٣)، وهذا ما عناهُ أبو هلالٍ العسكري عندما قال ((ليس لأحدٍ من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم، والصّبُّ على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم . إذا أخذوها . أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويبرزوها في معارض تأليفهم، ويوردوها في

---

(١) المحور التّجاوزي في شعر المتنبّيـ دراسة في النّقد التّطبيقي ـ د. أحمد علي محمد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤، .

(٢) ديوانه: ٢٥٦/١.

(٣) من ذلك قول العبّاس بن الأحنف: لو قسّم اللهُ جزءًا من محاسِنهِ ... في النّاس طُرًّا لتَمَّ الحُسنُ في النّاسِ). ينظر: ديوانه بحسب شرح العكبري: ١٥٦/١.

غير حِليتها الأولى، ويزيدوها في حُسنِ تأليفها وجودةِ تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهُم أحقّ بها ممن سبقَ إليها)).[١]، فتمكّن الشاعر من رصف الألفاظ على نحوٍ مُلفتٍ للنظر، وباعثٍ للتفكير هو ما يمنحُ النّصّ الشّعري الحياةَ والإحساس وروعة الإيقاع ((وإنّما تتفاضلُ النّاسُ في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها)).[٢] ولا شكّ في أن للتّجنيس أعظمَ الأثر الإيقاعي في السّياق الشّعري ذي الوزن المُتناغم مع الفكرة المقصودة ((فالشّعر كلام مُخيّل، مؤلّفٍ من أقوالٍ ذواتِ إيقاعاتٍ متّفقةٍ مُتساويةٍ مُتكرّرةٍ على وزنِها)).[٣]

ونلمحُ أثر هذا النّوعِ من التّجنيس في تصوير المعنى وتمكينه من العقل تعبيرًا تأثيرًا ، ((فإنّك لا تستحسِنُ تجانُسَ اللفظتين إلّا إذا كان موقعُ معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكُن مرمى الجامع بينهما مرمًى بعيدًا)).[٤]، والمتنبّي في فكره، وفضاء مشاعره وأحاسيسه، يمثّلُ نَفسَ الشاعر العربيّ المُعاصر الذي ((لا يكتبُ من فراغٍ، بل يكتبُ ووراءه الماضي، وأمامه المُستقبل، فهو ضمن تُراثِهِ ومرتبطٌ به)).[٥]

---

(١) كتاب الصّناعتين:١٧٧ .
(٢) المصدر نفسه:١٧٧ .
(٣) عيون الحكمة، ابن سينا أبو عليّ الحُسين بن عبد الله، تحقيق عبد الرّحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة، ٣٨:١٩٥٤.
(٤) أسرار البلاغة:٧.
(٥) زمن الشّعر، أدونيس، دار السّاقي، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥، ٤٥.

٣. الاختلاف في ترتيب الحروف:

ويقصد به: ما يترتّب عليه من تقديم أو تأخير لحروف اللفظين المتجانسين، إذ يُقدّم المتنبّي صورةً فنيّةً تنسجمُ مع السّياق الدّلالي للبيت كما في قوله:

يـرُدُّ يدًا عن ثوبِـها وهـو قـادِرٌ ويعصي الهوى في طيفِها وهو راقِدُ(١)

فالمتنبّي هنا يشيد بالعفّة التي اتّصف بها سيف الدّولة، وبلغت به حدًا يجعلُهُ لا يمدُّ يده إلى ثوبِها مع تمكّنهِ وقدرته، تعفّفًا عن الوقوعِ في الخطأ والفاحشة، ثمّ أمعن في وصف تلك العفّة التي اتّسم بها ممدوحه في العلن والصّحوة، فيذكُر أنّهُ يعصي هواهُ حتى لو رأى طيفها في المنام ، فهو ينآى عن مغازلتها، وناسب التجنيس قوله (قادر) ولم يقُل يقظان أو ساهر، نقيض قوله بعدها (راقد) في عجز البيت، أقول ناسب قوله (راقد) إذ قلّب أحرفَ الكلمة ممّا يعكسُ ملمحًا فنيًّا في تلوين السّياق اللغويّ، وهو ما يسمّى بـ (تجنيس القلب)(٢)عند البلاغيين.

وحمل هذا النّوع من التّجنيس مزيّة فنيّة من خلال تقليب حروف كلمتيه، واعطاء كلٍّ منهما دلالة سياقيّة في البيت الشّعري كما في قول المتنبّي هو يمدح مُساور بن محمد الرّومي:

وفشت سرائِرُنا إليكَ وشَفَّنا تعريضُنَا فبدا لكَ التّصريحُ(٣)

---

(١) ديوانه: ٢٧٤/١.

(٢) وفيه أنواع تتضمّن قلب حروف الكلمتين كلّها أو بعضها، إذ قسّمه الوطواط إلى مقلوب البعض ومقلوب الكُل، والمقلوب المُجنّح، والمقلوب المُستوي، وتابعهُ السّكاكي في هذا التّقسيم، ينظر: البلاغة عند السكاكي، أحمد مطلوب، مكتبة النّهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٤: ٢٤٦ .

(٣). ديوانه: ٢٥٢/١.

ودلّ على معنًى بليغٍ من خلالِ تجنيس القلبِ بين قوله (وفَشَتْ وشَفَّنَا)، فإنّهُ يقولُ ـ أي المتنبّي ـ إننا لمّا كتمنا هواكَ نقصنا وهزُلنا، ودلّ حالُنا على صدقِ دعوانا بمحبّتك، وقام التّعريض بذلك مقام التّصريح، ولعلّ واقع الحال يُغني عن المقال، والتّعريضُ أبلغُ من التّصريح والإعلان، ولعلّ دلالة اللفظين تُفصِحُ عن التّباين والاختلاف، فقوله (فشت) أي أظهرت وأعلنت، وشفّنا: نقصنا، وهذا الأثر المُباغت لهذا التّجنيس في مغايرة المعنى هو ما يكسب النّص الشّعريّ إيحاءً يحملُ المُتلقّي النّص على التأمّل والتّشوّق، توسّلًا إلى فهم المقصود بأسلوبٍ فنيٍّ غير مُباشرٍ، يعمدُ إلى محاكاة اللفظ للّفظ على نسقٍ دلالي مغايرٍ؛ لأنّ النّفس بطبيعتها تواقّة إلى المعرفة بالشّيء والعلم بهِ بعد مزيدٍ من التّشوّق إليه، مِمّا يُشعرُ باللّذة فـ ((الصّور الشّعريّة لها دلالات ايحائيّة، تختلفُ باختلاف تصوّر المتلقّي وادراكه وخبراته السّابقة، عن عناصره أو طبيعة الإثارة التي تولّدها في نفسهِ ومخيّلته)).[١]

٤. الاختلاف في هيأة الحروف:

ويُسمّى التجنيسُ إذا اختلّ فيه هذا الشرط بـ (التّجنيس المُحرّف)، ويتضمّنُ انحراف هيأة أحد اللفظين عن هيأة الآخر، ويُسمّى أيضًا (المُغاير) لاختلاف الحركات، والتي تُسمّى بـ (هيئات الحروف) مع اتّفاق الكلمتين في الشّروط الباقية.[٢] وهذا ما جاء في مدحه محمّدَ بن سيّار بن مكرم التميمي:

أقَلُّ فعَــالي بلــه أكثره مجدُ   وذا الجِدُّ فيه نلتُ أمْ لَمْ أنَلْ جَدُّ[٣]

---

(١) الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربيّة: ١٥٣.
(٢) ينظر: مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح (ضمن شروح التّلخيص)، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د.ت): ٤٢٠/٤، ونهاية الايجاز:١٢٧.
(٣) ديوانه:٣٧٦/١.

فجاءت صورة التّجنيس غير التّام بهذا النوع، ذات فاعليّة تزيينية في السّياق بين لفظين هما (الجِدُّ، وجدُّ) فالأولى من المُثابرة والاجتهاد في طلب المجد، والثّانية من الحظّ، فالممدُوحُ لا يفعلُ شيئًا قلَّ أو كَثُرَ إلّا وأراد المجدَ بسببه، وهذا الجِدّ الذي أنا عليه من أمري فيه الحظ (الجَدّ) إنْ نِلتُ ما أطلُب أو لا، ثُمّ إننا نلحظُ صورة أخرى للتجنيس غير التّام بين (المجد والجد) مما يعكس أُثرا موسيقيًا في التكرير والإعادة للفّظ على وجه التّماثُل من خلال الصّورة البديعيّة للتّجنيس، إذ يختلف تأثير التغيير أو الإبدال بين اللفظتين على وفق الاختلاف الدلالي للأسماء المغيّرة المُتشابهة، وهنا تتفاوت درجة التخييل عند المُتلقّي في استحسان التّعبير وتذوّقه.[١]

وقال يمدحُ أبا الفضل محمد بن العميد:

أفتى برؤيتِهِ الأنـام وحـاش لِـي   مِن أن أكون مُقَصِّرًا أو مُقْصِرا[٢]

فالمتنبّي يُبالغ في إيراد المعنى إيغالًا في وصف صورة الممدوح الذي إذا رآه فقد برّ يمينُه، إذ لا يبرّ قسمه إلّا برؤية ذلك الممدوح الذي هو بمنزلة من الفضل والمجد والرفعة ، على هذا الاعتبار، ووظّف التّجنيس غير التّام القائم على اختلاف هيأة الحروف في قوله (مُقَصِّرًا و مُقْصِرا)، فهو لم يقتصر عن برّ اليمين إذا رأى وجه الممدوح، ولم يُقصِر وحاشاه، والمتنبّي . هنا . يبتدع معنًى بلطفٍ وطرافة على نحوٍ من التخييل، والاختلاف من الهيأة هنا ناشئ عن التّشديد والتّخفيف، ولعلّنا نلمحُ مزيّة أخرى لهذا النّوع من التّجنيس غير التّام تكمن في شكل حروف الكلمتين المُتناسق، إذ يتحقّق الجمال في الشّكل كما تحقّق في الدّلالة، فالجمال وحدة متكاملة يرتبطُ بعضُها ببعض، كما أن إيقاع اللفظتين يتناسب بشكل ملفت للنظر

(١) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٢٢٤.
(٢) ديوانه:١٦٢/٢.

من خلال آلية التكرير للكلمتين المتجانستين الذي يستوحي منه المتلقّي أبعاد الصورة وعمقها الفنّي الإيحائي، ويُمكننا القول عندئذ أن هناك صلة قوية قائمة بين معنى اللفظتين المتجانستين، مما يجعل احداهما مُتمّمة للأخرى، وموضّحة لها، وارتباط ذلك بالسّياق الشّعري.

وقوله في سياق مدحهِ كافورًا وهو يصفه بالفرس الأدهم الذي لا يُسبَق:

فدًى لأبي المِسكِ الكِرامِ فإنّها　　　سوابِقُ خيـلٍ يَهتَدينَ بأدهمِ

أغرّ بمجدٍ قد شخَصنَ وراءهُ　　　إلى خُلُقٍ رحبٍ وخلْقٍ مُطهَّمِ(١)

فإنّه . أي الشّاعر . لمّا شبّه الكرام بالخيول السّوابق، جعل كافورًا ـ الممدوح ـ الفرس الأدهم أي الأسود يتقدّمهم، وهي تخطو على إثره، فهو أمامهم وسابقهم ومُتقدّمهم، ثمّ أشار إلى أنّه أغرّ تعريضًا بأصالته بين الخُيول، إذ أشرق بنور المجد الذي احتواه، وقد شخصت السّوابق أعينها نحوه تُبصرُ خُلقًا حسنًا، وخَلقًا حسنًا، فلاءَم المعنى أن يُوظّف التجنيس بهذا النّوع لتصوير الحال التي اتّصف بها الممدوح، من تكامل الحُسنِ في الباطنِ والظّاهر، وتوظيف التّجنيس في غرض المديح يُكسِبُ المعنى جمالًا ولطفًا، فيزدان المدحُ، وترقصُ الألفاظُ المتجانسةُ على نغماتٍ ايحائية مُتغايرة الدّلالة، تفتحُ آفاق التّخيّل أمام المُتلقّي، لأنّ التّعبير عن معانٍ مختلفةٍ بأصواتٍ متقاربة أو متماثلة يقومُ على ((إبرازٍ للفرق عبر درجةٍ قصوى من التّشابه أي أنّه تعميقٌ للفرق بوساطة التّشابه، وعلى محورين الفرق

(١) ديوانه: ١٣٩/٤.

والتّشابه (الفرق الدلالي والتّشابه الصوتي)، ولأنّه كذلك، فإنّ الفجوة . مسافة التوتّر . فيه أكثر حدّة وبروزًا، وهو أكثر خلخلةً لبنية التّوقعات لدى المُتلقّي)).[1]

وأشار بمثل هذا التّجنيس في مديح أبي العشائر وقد ضرب الممدوح خيمةً على الطّريق لإكرام المارّة فاستهلّ قائلًا:

لامَ أنـاسٌ أبا العَشائرِ في　　　جودِ يديـهِ بالتّبرِ والوَرقِ

وإنّما قيلَ لِمَ خُلِقـتَ كـذا　　　وخالقُ الخَلقِ خالقُ الخُلُقِ[2]

فجانَسَ بين (الخَلقِ والخُلُقِ)، في عجز البيت الثّاني مقرّرًا ما ذهب إليه في مديح أبي العشائر، والثّناءِ على صفة الجودِ التي جُبِلَ عليها حتّى أصبحت سمةً خُلقيّة لديه كَخلقه، وهذا الجود المُبالغ فيه هو ما حدا ببعضهم على لومه فيه، وكأنّه يقول له: لِمَ خُلِقتَ هكذا؟ فيأتي الجواب: إنّه مطبوعٌ على الجودِ لا يتكلّفهُ، فالذي طُبِعَ على الشّيء لا يستطيع تغييره، فكرمه خِلقة فيه راسخة كطول الإنسان أو قصره، وهذا التّوظيف لصورة التّجنيس غير التّام هو ما اضفى هذه الدّلالة المذهلة على القصد الذي رمى إليه المتنبّي، ومن هنا نلمحُ . أيضًا . تناسب الأثرين الصوتي والدّلالي في سياقٍ واحدٍ، فلا يُمكن أن نُغفلَ أثر التّناغم الإيقاعي في احساس المتلقّي وشعوره النّفسي، وهذا ما يمكن أن يُسمّى بـ (الابداع القولي) الذي تنتجه الصورة في جانبه الإيحائي بوصفهِ دافعًا نفسيًا يدفعُ إلى استجابة مُناسبة، وهو ما يُحيلنا إلى القول ببراعة المُتنبّي في صياغة صوره.[3]

---

(١) في الشّعريّة، د. كمال ابو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧: ١٠٢.
(٢) ديوانه: ٣٧٩/٢.
(٣) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربيّة:١٥٣.

تجنيس الاشتقاق:

اختلف البلاغيون في وقوع هذا النوع في ضمن انواع التجنيس، ورأى بعضُهُم خطأ مَن يعدّ المشتق تجنيساً، لأن المعنى بين اللفظين المتجانسين في هذا النوع يعود الى أصل واحد ذي دلالة واحدة محددة، بينما المراد من التجنيس اختلاف المعنى في ركنيه من الكلام[١]، إلاّ أن السكاكي رأى إلحاق هذا النوع بالتجنيس، لأنه وان لم تتغير دلالة اللفظين المتجانسين، إلاّ أنه يحسن به الكلام فقال بعبارة صريحة واضحة: ((وكثيراً ما يلحق بالتجنيس الكلمتان الراجعتان إلى أصل واحد في الاشتقاق)).[٢]، وقد ميّزبعض المعاصرين بين التجنيس الاشتقاقي وما أُلحق به، فذكر أن القريبة من الأصل في حروفها لا تعدّ من التجنيس نحو قولنا: فتوح، وتفتح، وفتح وأن لها الحقّ أن تجعل في باب التكرار أما المشتقات البعيدة مثل: فتح واستفتح ومفاتيح فهي أدخل في باب التجنيس.[٣] ((وهذا رأي وسط سديد فالمشتقات لا تدخل كلها في الجناس، وانما يدخل ما بَعُد منها عن الأصل حيث تختلف معانيها بسبب ما يلحقها من زيادة في المبنى))[٤]، وكَثُر توظيف شعر المتنبي لهذا النوع من التجنيس في شعره حتى شكّل ظاهرة فنية، وربما يكون عشق الشاعر للّغته الأصلية وتفاعله مع خصيصة بارزة من خصائصها، أقول يكون له الأثر في اكثار المتنبي من هذا النوع من التجنيس، فالعربية لغة اشتقاقية تزخر بالألفاظ الكثيرة التي ترجع إلى جذر لغوي أو مادة لغوية واحدة، وأرى من المناسب

---

(١) ينظر: الفلك الدائر على المثل السائر، لأبن أبي الحديد (ضمن الجزء الرابع من المثل السائر) تحقيق الدكتور أحمد الحوفي، والدكتور بدوي طبانه، دار النهضة، القاهرة، (د. ت) ، ١٨٩/٤.

(٢) مفتاح العلوم ٥٤١.

(٣) ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب ، ط٢، دار الفكر ، ١٩٧٠، ٥٨٥/٢.

(٤) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ١٧١.

أن أذكر هنا بضعة أمثلة من شعره للاستدلال على وقوع هذا النوع من التجنيس فيه.

وقال وهو يصف حبّ من يحب في سويداء قلبه، وأن العذل لا يضيره ولا يصله أبداً:

عذلُ العواذلِ حول قـلب التائهِ وهوى الأحبة منه في سودائهِ[١]

فالتجنيس الاشتقاقي في قوله (عذل والعواذل)، وقوله أيضاً مصوّراً صورة العشق في نيله من العاشق وتعذيبه وعلى الرغم من ذلك فهو مطلوب مرغوب فيه:

والعشق كالمعشوق يعذِب قربُه للمُبتلى وينـــالُ من حَوبـائهِ[٢]

قال في سيف الدولة موظفاً تجنيس الاشتقاق في مدح شخصه والثناء عليه:

وأنتَ مع الله في جانبٍ قليلُ الرُّقاد كثير التعبْ

كأنـــكَ وحــدَكَ وحدتّه ودان البريـةُ بابنٍ وأبْ[٣]

فهو يشيد بصلاح عقيدة الممدوح في وحدانية الله (تعالى) وجهاد المبطلين فكأنك الموحد لله (تعالى) وحدك، وهنا تتشكل جمالية جناس الاشتقاق في آلية التكرير (كأنك وحدك وحدّته) تقريراً لحال الممدوح على خلاف ما ذهب إليه النصارى ومَن دانَ بدينهم من قولهم في المسيح بالبنوة والأبوة.[٤]

ومن جميل ما دلّ عليه تجنيس الاشتقاق في شعر المتنبي قوله يمدح كافوراً:

---

(١) ديوانه ١٣/١.
(٢) المصدر نفسه ١٨/١.
(٣) المصدر نفسه ١١٥/١.
(٤) ينظر: شرح العكبري للبيت في ديوان المتنبي ١١٥/١.

وللنفس أخلاقٌ تدلُّ على الفتى   أكانَ سخاءً ما أتى أم تساخيا[(١)]

فقوله: (سخاء وتساخي) يجري على الاشتقاق اللغوي فاللفظان ينتميان الى جذر واحد (سخى)، فالسخاء طبع في الكريم يغاير التساخي في الدلالة والذي يعني تكلف السخاء على غير طبع، وهذا التلوين اللفظي يعكس الأثر الجمالي في السياق؛ وقال المتنبي معبراً عن لوعته وشدة شوقه:

زودينا من حُسْنِ وجهكَ مادا   مُ فحسنُ الوجوه حالٌ تحولُ[(٢)]

فهو يطلب الزيادة من رؤية وجهها ليتأمل في حسنه الذي قد يتحول بعد فترة من الزمن، ووظف تجنيس الاشتقاق في قوله: ((فحسن الوجوه حال تحولُ))، فحال وتحول تجنيس أي أن الحال تتغير ويتبدل جمالها ويزول، فالشبيبة يتلوها الكبر، ومن لطيف ما وقع من هذا النوع من التجنيس ما قاله ابتهاجا بمعاناة سيف الدولة بعد مرضٍ ألمَّ به:

صحَّتْ بصحتك الغاراتُ وابتهجت   بها المكارمُ وانهلّت بها الديمُ[(٣)]

وأشار بجمال التجنيس في قوله (صحّت بصحتك) الى صورة الموافقة للأمور وسياستها وبدائع الكون مع ما حالت إليه صحة سيف الدولة من الخير والسلامة إذ صحت الغارات وأصابت القصد وانتظمت الجيوش، وانهلت الأمطار وأتصل نفعها كانَّ هذه الأشياء جمعاء قد عوفيت وقرّت لما استقرت له العافية إمعاناً في التخيّل لوصف ما حلَّ بكل شيء حوله من نعماء وبشر، فتوظيف المتنبي لهذا النوع من التجنيس يقوم على توسيع المعنى في الاتيان بألفاظ مترادفة صوتياً عن طريق

(١) ديوانه ٢٨٩/٤.
(٢) المصدر نفسه: ١٥٨/٣.
(٣) المصدر نفسه ٣:/٣٩٦.

الافادة من العلاقات اللغوية الاشتقاقية مما يعكس الثقافة اللغوية الكبيرة التي يتمتع بها الشاعر التي تقوم بربط الدلالات الصوتية للكلمات بدلالة المعنى مما يضفي الايحاء العميق على السياق الشعري، فالمتنبّي الشّاعر والنّظرة المتفحّصة للأمور بوضوح تام، وبصيرة ثاقبة، ورؤية تجاوزت الظّرف والمرحلة حتّى جسّدت المطلق في نواحي الحياة، فهو في شعره خاطب مناقشًا قضايا مسّت الوجود الانسانيّ، وشكّلت تلك الأشياء متضاربةً صراعًا نفسيًا لديه، ولعلّنا أبصرنا مما تقدّم من عرضٍ لشعر المتنبّي توظيفه ـ وبشكل واسع النّطاق ـ لعنصر التّشخيص عند الجمع بين اللفظين المتجانسين، فنراه مستنطقًا للجمادات ومظاهر الكون الفسيح ممّا يرى من مشاهداته التي أثّرت في نفسه فتخيّل لنا صورًا متنوعةً تعبّر عن نظرته للحياة والأشخاص على نحوٍ من استحضار الحكمة المؤثّرة والمثل الشّارد، إذ يلجأ المتنبّي للتشخيص ((لتفخيم المعاني وتقريبها، وتهويل المواقف عن طريق تهويل المواقف عن طريق تحويل الأفكار المجرّدة، أو الأشياء المعنويّة التي لا تتّصف بالحياة إلى صورة حسّية تأخذ ما يكون عليه البشر من طباعٍ وصفات)).[١]

(١) الزّمان والمكان في شعر أبي الطّيب المتنبّي، د. حيدر لازم مطلك، دار صفاء للنشر والتّوزيع، عمّان/ ط١، ٢٠٠٨: ١٠٢.

الفصل الثالث

نوعا المشاكلة في شعر المتنبي

المشاكلة: فن تصويري من فنون البديع المعنوي، وطراز عجيب وردت في أبيات المتنبي للمبالغة في إيراد صورة المعنى إذا كان مرتكزاً على إثبات حجة في غرضٍ معين من أغراض الشعر، فضلاً عن أثر المشاكلة بنوعيها: التحقيقي والتقريري في السياق الشعري على المستويين الدلالي والصوتي، فالدلالي – مرّ بنا – والصوتي يظهر من خلال الموسيقى المتدفقة بايقاعٍ متوازنٍ مع طبيعة المعنى المقصود عبر آلية التكرار اللفظي للكلمة في صدر البيت وعجزه، وما أحسن تفسير ابن أبي الأصبع المصري لآلية المشاكلة في الشعر عندما يقصد الشاعر تكرار صورة اللفظ : ((ان كل صورة أبرز المعنى فيها غير الصورة الأخرى، فالمشاكلة بينهما من جهة الغرض لهما، والتفرقة بينهما من جهة صورتيهما اللفظية)).[1] وقد تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه.[2]

وسوف نعرض في هذا الفصل لنوعي المشاكلة في أمثلة من شعر المتنبي ويكون انتقاؤنا للمؤثر منها وصولاً الى التماس الأثر الجمالي للمشاكلة في سياق شعر شاعر تفنن بلغة الشعر وتنويع أساليبها، وسنقدم للنوع التحقيقي من المشاكلة في شعر المتنبي بحسب كثرة شواهدها، ثم ننتقل الى النوع التقديري ، ولا نغفل في أثناء العرض التماس المحاسن الدلالية والصوتية لنوعي المشاكلة في سياق شعر المتنبي.

(١) تحرير التحبير: ١/ ٧٨.
(٢) ينظر: أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين، بيروت، (د. ت): ٣٥-٣٦.

المبحث الأول

المشاكلة التحقيقية

التمس المتنبي في التعبير عن معانيه وأفكاره الصورة الموحية في حسن اختيار اللفظ ودقة المعنى، فمثّل توظيف المشاكلة التحقيقية في شعره أحسن تمثيل وهذا ما صوّرهُ في قوله مشبهاً:

إنّ القتيـلَ مُضرَّجاً بدمـوعهِ   مثل القتيلِ مُضرَّجاً بدمائهِ(١)

فقد شبّه جريان الدمع بجريان الدماء، والمضرّج صفة للثوب إذا تلطخ بالدم أي كانت صبغته حمراء، فقد قدّم المتنبي اللفظ (مضرجا) وهو اللفظ المشاكِل الذي أستعار له المعنى فقال: (مضرّجاً بدموعه) وذلك مناسبة ومشاكلة للفظ (مضرّجاً بدمائهِ) الذي يشكل أصل المعنى الذي وضع له اللفظ، وحسُن الشاعر المعنى بطريق المشاكلة؛ لآنه جعل العاشق كالقتيل تعظيماً للخطب الجلل الذي ألمَّ به.(٢) ((فإن هذا الصدق الفني والعاطفة المفعمة بحبّ المبادئ تجعلنا نتعلق بُمثله، وإن كنا غير قادرين على الوفاء بها))(٣)، وهذا ما يعلل نظرة المتنبي في النسيب والتغزل بالمرأة بألفاظ رومانسية معبرة عن صور قتالية.

وجاءت صورة المشاكلة بهذا النوع في مدح سيف الدولة باسمه (عليّ) وهو عليّ بن أبي الهيجاء بن حمدان التغلبي، فقال:

طُبِعَ الحديدُ فكان من أجناسِهِ   وعلــيٌّ المطبـوعُ من آبائِهِ(٤)

(١) ديوان المتنبي ١/١٨.
(٢) ينظر: شرح العكبري للبيت في الصفحة نفسها.
(٣) الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب: ١٠٣.
(٤) ديوان المتنبي ١/٢٠.

وطبعت الشيء: إذا صنعته، وهكذا فإنّ الحديد ينزع الى أجناسه، ومواده التي صُنع منها فإن كان جنسه (الخام) جيداً فهو جيّد، وإن كان رديئًا وشاكل بلفظ (المطبوع) موضحاً صورة الوصف للممدوح (عليّ) الذي يعود بأصالته وشرف نسبه الى آبائه، فهو عريق في نسبه؛ لأنه شريف وابن شريف، وهكذا الحديد مطبوع من أجناس الحديد كالفولاذ ونحوه، ونلمس هنا حسن الصورة الاستعارية للفظ على سبيل المشاكلة التحقيقية التي تسعى في النهاية الى المبالغة والإيحاء وبعث المتلقي على استحضار عناصر لوحة فنية رسمها الشاعر ليعزز معنى واحدًا هو شرف نسب الممدوح وعلوّ قدره، فضلاً عمّا يتركه التكرير اللفظي الاشتقاقي للفظين (طبع والمطبوع)من أثر إيقاعي يتناسق وطبيعة الغرض الذي أراده المتنبي؛ ورغبة الشاعر في أضفاء صفة رفعة النسب للممدوح على سبيل الثبات والدوام هي التي قادته الى توظيف المشاكلة التحقيقية. وقال أيضًا:

فحبُّ الجبان النفسَ أوردهُ التقــى وحبّ الشجاع النفسَ أورده الحربا(١)

إذ يعبّر المتنبي عن رؤية تأمّليّة بطريق المشاكلة التحقيقية من خلال تكرير الفعل (أورده) الذي يصلح للحرب، والشجاع يرد الحرب فيواجه العدوّ مقبلاً غير مدبر، وأستعار الشاعر لفظ (الورود) للجبان الذي يرد التقى حبّاً لنفسه الخائرة العزيمة التي تتطلع خوفاً الى البقاء وطول السلامة، ولعلَّ توظيف أسلوب المشاكلة في سياق البيت يقودنا الى ادراك الحس التأمّليّ للشاعر الذي يعزز فكرة مغزاها أن الشجاع والجبان سواء في حبّ النفس مع اختلاف الغاية، فالنفس الشجاعة ترى فناءها في طلب العزّ حياتها، والنفس الدنية بضدّ ذلك، وأن تكرير المتنبي للّفظي (الحبّ والنفس) كان مقصوداً مع المشاكلة للفعل المذكور مما يخلق انسجاما

(١) ديوانه: ١/٧٧.

موسيقياً مع المستوى الدلالي للبيت، فظاهرة التكرار التي تظهر في أكثر شعره تدل على فاعلية التجربة التي استقبلت فيها ذاكرة الشاعر هذا المعنى أو ذاك، وتنمّ عن أعجاب الشاعر أيضاً ببعض المعاني والصور والأفكار التي توافق بعض دوافعه النفسية، وعندها يكون التكرار تأكيداً لأثر الذاكرة في عملية النظم، وتوجيه الشاعر الى معانٍ بعينها توجيهاً متعمدا مقصوداً.(١)

وهذا المنحى في استحضار الصور يشير الى الثقافة الفلسفية الثرّة التي كان يتمتع بها المتنبي فيجسدها في شعره على شكل إشارات عابرة ترد بين الحين والآخر استجابة لبواعث تنبثق من نفس الشاعر التي مثّلت صراعاً فكرياً كان مداراً لبحث نقدي وجدل كبيرين.(٢)

وقال في سياق مدحه لسيف الدولة لما ظفر ببني كلاب سنة ثلاث وأربعين وثلاث مائة:

وأنتَ حياتُهُم غضبت عليهم وهجرُ حياتِهِم لهــم عِقابُ(٣)

فناسب بقوله: (وأنت حياتهم) المشاكلة للفظ المتأخر عنه في قوله: (وهجر حياتهم)، والمعنى أن حياتهم برضاك عنهم، فإذا غضبت عليهم – أي الممدوح- فقد غضبت عليهم الحياة، ولا أشدّ من عقوبة مفارقة الحياة ولقاء الموت، فالتصوير بطريق المشاكلة التحقيقية أدعى للمبالغة في المديح ووصف الممدوح بما هو أهله من الشجاعة والإقدام، فإذا غضب على أحد صار الأخير في خطر، وكأنّ الحياة سُلبت عنه وفارقته تعريضاً بسطوة الممدوح وبأسه، ومكانته بين القبائل، فهو سبيل

(١) ينظر: : ثقافة المتنبي واثرها في شعره، هدى الأرناؤوط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ط١، ١٩٧٧، ١٣٧.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٦.
(٣) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها،

الحياة والبقاء للمقصودين إذا رضي عنهم وعفا، وأشار العكبري إلى حسن هذا المعنى وروعة تصويره.[١]

ويشيد المتنبي بشجاعة سيف الدولة من خلال توظيفه المشاكلة بقوله:

نأيتَ فقاتلَهم باللقاءِ وجئتَ فقاتلَهم بالهربْ[٢]

فهو – أي الشاعر – يعرّض بجبن العدوّ، ويصف – مبالغاً – حال ممدوحه من البأس والبسالة، فلمّا يبتعد الممدوح البطل من ساحة القتال وأهل الثغور يَقدم خصمه لملاقاة الجيش والقتال، وعندما يحضر هذا البطل المخيف يتراجع الخصم ويكون قتاله الإدبار والمسارعة في الهرب، وقوله:(فقاتلهم بالهرب) مشاكلة تحقيقيّة لقوله أولًا: (فقاتلهم باللقاء) وتلوين النص الشعري بالمشاكلة مبالغة وإمعانا في وصف مدى شجاعة ذلك الممدوح واقتداره حتى أن عدوّه لا يقوى على مواجهته وكان فراره كأَنه قتاله للخلاص بنفسه من خسارة أكيدة، والذي سوّغ هذه الرؤية الفنية على المستوى الدلالي للبيت هي آلية المشاكلة التحقيقية، فضلاً عمّا يفعله التكرير اللفظي للفظ (قاتلهم) من أثر على نفس المتلقي وذهنه فهو يتلهف جاهداً لإظهار ذلك المعنى المثير وبيانه.

واننا ندرك بتوظيف المتنبي للمشاكلة التحقيقية في شعره ما يصبغ الدلالة بالتوليد، فقد جدّد الشاعر في اختيار الأسلوب الشعري حتى ولّد من الموروث الكثير من المعاني والصور التي استقرأ منها واستنبط فأبدع، والتوليد كما يعرفه ابن رشيق أنْ ((يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر آخر تقدّمه، أو يزيد فيه زيادة)).[٣]

---

(١) ينظر: شرح العكبري للبيت في الصفحة نفسها.
(٢) ديوانه: ١١٤.
(٣)العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢: ١/٢٦٥.

فالمعاني قد قرّت في النفوس وتصورت في القلوب لكن الفضل لمن أستخرجها وأعاد صياغتها بقوالب جديدة ودلالات مغايرة فالمعاني كما الألفاظ تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً.[١] وهذا ما نلمسه في بيت المتنبي في وصف ما ألمَّ به من شوق ومعاناة ومكابدة جسدها فقال متأثراً:

كأنَّ الجوَّ قاسى ما أُقاسِي   فصار سوادُهُ فيه شُحُوبا[٢]

فقد شاكل المعنى الأصلي للفظ (أقاسي) عندما أسند للجوّ مجازاً ما ليس له مشخصاً فقال: (كأنَّ الجوّ قاسى ما أُقاسي) وكأنّ الجوّ أحس بما أحسّ به الشاعر فتفاعل مع ما يشعر به وتألم فتغير لونه من بياض النهّار الى سواد الليل، فصار سواده بمنزلة الشحوب على سبيل التعليل التخييلي معبراً عن عمق تجربته الشعورية، فتقديم اللفظ المُشاكل (قاسى) الذي أسنده للجوّ مجازًا انزياحٌ في آلية المشاكلة، إذ تأخر اللفظ المُشاكَل على خلاف الأصل، ولعلّ موسيقى الشعر هي ما فرض على الشاعر ذلك.

ونلحظ سمة الجمال الفني في التعبير واضحة في بيت المتنبي والذي جمع فيه الابداع والتوليد، وحقيقة الأمر أن المتنبي ((لم يُحدث فناً جديداً في الشكل الشعري، أو موضوعاته، لكنه رفع كل موضوعٍ بأي تعبير الى القمة)).[٣]

وجاءت المشاكلة التحقيقية على سبيل التكرير اللفظي للفعل الماضي (طلبوا) مع المغايرة الدلالية مناسبة للقصد الذي رمى إليه المتنبي بطرافة وجدّة في مـــدح

(١) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١٧٢/٢.
(٢) ديوانه: ١٥٠/١.
(٣) المتنبي شاعر الفاظه تتوهج فرساناً تأسر الزمان، د. علي شلق، مطبعة الشعب، بغداد، ط١، ١٩٧٨، ٣٦.

كافور وقد أغدق له الأخير العطاء:[1]

إذا طلـبوا جَدواك أُعطــوا   وإنْ طلبوا الفضلَ فيك خُيِّبوا

فإنَّ (طلبوا) الأول بمعنى سألوا العطاء والكرم وهو اللفظ المشاكَل، وهنا فإن الممدوح – يعني كافوراً – يعطي كلَّ من سأله، وناسب ذلك بمشاكلة الفعل بمثله في عجز البيت في قوله: (وإنْ طلبوا الفضلَ فيك خُيِّبوا فشاكل) فشاكل سؤال العطاء بسؤال ما هو عليه من الفضل والرفعة والمجد وهو الفعل المشاكِل (طلبوا) أي حاولوا الوصول إلى مكانتك فخابوا ورجعوا أدراجهم القهقرى، وفي صورة المشاكلة ملحظ فني ينسجم وطبيعة الموسيقى الدلالية للأثر الصوتي الذي يتركه التكرير اللفظي من خلال آلية المشاكلة التحقيقية في السياق.

وتوسّع المتنبّي بأطلاق المشاكلة التحقيقية في ايراد صورتين للمعنى في قوله يمدحُ كافورًا:

وغالبـهُ الأعداءُ ثمّ عتــوا له   كما غالبتْ بِيضَ السيوف رقابُ[2]

فقد تحداهُ الأعداءُ وغالبوه بالقِتال ثمّ خنعوا له، وخضعوا، وشبّه صورتهم هذه بصورة موحية وظّف فيها المُشاكلة بلفظ (المُغالبة) بقوله: ((كما غالبت بيضَ السيوفِ رقابُ))، فأسند . مجازًا بطريقة الاستعارة . الغِلاب للسيوف وهي تسعى إلى قطع الرقاب، فالشاعر يشبه الممدوح بالسيوف وأعداءه بالرقاب، وإنّ أعداءه لا تقوى على مغالبته كما لا تقوى الرقاب على مغالبة السيوف، وفي هذا دلالة واضحة على قدرة الممدوح على أعدائه، وتمكّنه منهم غاية التمكّن، كما لا نغفلُ ما تركتهُ

---

(١) ديوان المتنبي: ١/١٩٤.
(٢) المصدر نفسه: ١/٢٠٤.

المُشاكلة من أثرٍ صوتي؛ من خلال صورة التكرير اللفظي للفعل (غَالب)، في صدر البيت وعجزه، ويصّور المتنبّي شدّة وجدهِ وشوقهِ في سياق مدحه مساور بن محمد الرّومي وقد رحل عنه الأخير، فقال بأسلوب المُشاكلة التحقيقية موضحًا صورةَ ما حلّ به:

لما تقطّعت الحُمولُ تقطعت   نفسي أسًى وكأنّهنّ طُلُوحُ[1]

فقد جاءت صورة المُشاكلة التحقيقية بالتّكرير اللفظي للفعل (تقطّعت) الذي دلّ على القوّة والمُبالغة، وفي ذلك إيحاء دلالي يُشير إلى عِظمِ المصيبة التي صار إليها الشّاعر بعد مفارقة الممدوح لمّا تفرّقت الحُمول التي على ظهر الإبل، وعندها تقطّعت نفسي وجدًا وحزنًا، وشبهها تلك الحمائل والهوادج على الإبل بالأشجار التي تفرّقت فيما بينها، وقوله: ((تقطّعت نفسي)) مشاكلة لقوله : ((تقطّعت الحمول))، وعرض المعنى بصورة المشاكلة التحقيقية أضفى على السّياق ملمحًا فنيًا جماليًا لا يظهر أثره على مستوى الدلالة فحسب، وإنما نلحظ محاكاة صوتية لتلك الدلالة منسجمة انسجامًا يثير اعجاب من سمعَ البيتَ حتّى يتأثّر بروعة التصوير الفنيّ شكلًا ومضمونًا، وقد انسجمت طبيعة المشاكلة الفنيّة مع مقصد المتنبّي عندما أشاد بمدح سيف الدّولة وما هو عليه من بأسٍ وشجاعةٍ فقال معبّرًا:

خليليّ إنّي لا أرى غيـر شاعرٍ   فلِمَ منهم الدعوى ومنّي القصائدُ

فلا تعجبا إنّ السّيوف كثـــيرةٌ   ولكنّ سيف الدّولة اليومَ واحـدُ[2]

---

(١) ديوان المتنبي: ٢٥٣/١.
(٢) المصدر نفسه: ٢٧٧/١.

فقدّم المتنبّي أولًا الفخر بنفسهِ وشعره بوصفه الشّاعر الحق بين الشّعراء الأدعياء الذين تصدّر عنهم الدعوى الباطلة، ويصدر عنه القصائد، فهو . أي المتنبّي . مَن يستحق أن يُسمّى بـ (الشّاعر)، ثمّ يعزّز صورة المعنى المتلاقح بوصف شاعريته ومزج ذلك بشجاعة الممدوح الذي سمّاه بلقبه (سيف الدّولة) مشاكلةً لصدر البيت عندما ذكر السّيوف وكثرتها، التي مهما كثرت فلن تكون أبدًا كسيف الدولة من الصّرامة والجرأة والبسالة، فجاء المعنى في البيت الثاني مكمّلًا للمعنى في البيت الأولّ، فأراد المتنبّي وصف نفسه بـ (الشاعر الأوحد) كسيف الدّولة أوحدًا، فلا شاعر مثل المتنبّي، ولا سيف كسيف الدّولة، وهنا ينعكس الأثر الفني للمشاكلة التحقيقية في ربط سيف الدولة باسمه في سياق ذكر السّيوف، ولعلّ الصورة التي رسمها المتنبّي في البيت، تخرج إلى خط الانزياح في التعبير عن المألوف في التركيب والصّياغة والصورة الفنية، إلّا أنّه خروج إبداعي جمالي على المستوى السّياقي، ثمّ إن حركة المعنى لاحقة للوزن فـ ((المعنى يترتب في النّفس أولًا، ثمّ يترتّب الوزن الذي يمكن أن يحتويه ثانيًا، وبذلك نكون اما حركتين: حركة المعنى، ثمّ حركة الوزن، الحركة الأولى هي تفكير في المحتوى من حيث الغرض، والحركة الثانية تفكير في الأداة))[1]، ولعلّ قصد المتنبّي أنّ الشعراء المجيدين كثيرون، لكنّهم لم يصلوا إلى ما وصل إليه من التفنن والإبداع، فهي صورة انعكاسيّة تظهر كثيرًا في شعر المتنبيّ.

وجاءت المُشاكلة التحقيقيّة من خلال التكرير اللفظي للاسم (مملوءة) في صدر البيت وعجزهِ، ذلك عندما أهدى عُبيد الله بن خلّكان هديّة من الطّعام المُنمّق إلى

(١) مفهوم الشعر دراسة في التراث النّقدي، جابر عصفور، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ٢٤٥.

المتنبّي في إناء من الفضّة، فأنشد المتنبّي معترفًا بذاك الفضل قصيدةً منها البيت الآتي:

أرسلتَها مملوءةً كرمًا　　　　فرددتُها مملوءةً حمدًا[1]

فقوله: ((مملوءةً حمدًا)) مشاكلة للفظ الأول، فقد استعار المعنى من الامتلاء للحمد، إشارة الى المبالغة في مدح من أعطاه شعرًا يليق بردّ الفضل بمثله، ويزيد عنه، لأنّ الشّعر يظلّ معترفًا بالفضل ولم يفنّ كما الطعام الذي أهداه، وقد سوّغت المشاكلة التحقيقية بيان هذا الوجه الجمالي في السّياق الشعري، مع ما يضفيه الإيقاع الموسيقي من خلال التكرير من أثر إبداعي يجعلنا قادرين على التمييز بين اللغة الشّعرية واللغة الاعتياديّة، إذ ((يشعرُ القارئ أن اللغة . هنا . صورة صوتيّة وحسّية في آن واحدٍ، وأن العلاقة بين لفظها ومعناها تقوم على اقتران الموضوع بالإيقاع، والايقاع . هنا . ليس الا تجاوبًا مع حركة نفس المتنبّي، ومع موجات انفعاله الفريد،...، وكأنّ اللغة . هنا . بإيقاعاتها المختلفة تتوحّد تمامًا مع عناصر الحس والفكر عند المتنبّي)).[2]

ومن لطيف ما أتت به المشاكلة من حُسنٍ في المعنى، قوله في مدح الحُسين ابن علي الهمداني:

أرى القمر ابنَ الشّمسِ قد لَبِسَ العُلا　　　　رويدكَ حتّى يلبسَ الشّعرَ الخدُّ[3]

فالشاعر يشبّه الممدوح بالقمر، ويشبّه أباه بالشّمس لعُلوّ شأنهما ورفعتهما بين النّاس، وظهر ذلك واضحًا جليًا كظهور الشّمسِ والقمر، وقد استعار الفعل (لبِسَ)

(١) ديوان المتنبي: ٣٢٩/١.
(٢) الانزياح الشعري عند المتنبّي: ١٤٨.
(٣) ديوان المتنبّي:٨/٢.

للعُلا مُبالغة في الوصف، ثمّ إنّه يُخاطب الممدوح قائلًا له: رويدك أي تمهّل وترفّق حتى تبلغ مبلغ الرجوليّة، وعبّر عن ذلك المعنى بطريق المشاكلة للفعل الأول فقال: ((رويدك حتّى يلبس الشّعر الحدُّ))، ممّا أضفى على المعنى سحرًا فنيًا يظهر في تكرير اللفظ وايقاعه المُنسجم مع قصد الشّاعر، وقد دلّت المشاكلة التحقيقية على مداخلة الاستعارة في تشكيل بنائها الفنّي وصياغة لفظها (المُشاكل)، على نحوٍ من المماثلة والمشابهة للفظ (المُشاكَل)، سواء تقدّم أو تأخّر، فالسّياق يظهره ويبرز ملامحه حتّى يمكننا التمييز بينهما، كما في قوله مادحًا قوم كافورًا ومبيّنًا صفة شجاعتهم وبسالتهم وصبرهم في استجلاب النصر:

فيه أيديكُما على الظّفرِ الحُلـــ   و ايدي قـومٍ علــى الأكبادِ[1]

فشاكل بقوله : ((فيه أيديكما على الظّفر)) ما تأخّر من قوله : ((وأيدي قومٍ على الأكبادِ))؛ لأن الظفر عرض لا تناله الايدي، فلما قال بعدها وأيدي قوم على الاكباد، أستعار ذلك للظفر، فالأيدي ثابتة على النصر كما التصقت الايدي على شيء محسوس وأمسكته، ذلك لما تألمت أكبادهم فامسكوها بأيديهم، فهي صورة متراكبة من الحس والعقل وظّف فيها الشاعر من خلال آلية التكرير اللفظي بالمشاكلة ما تصير عليه حال الممدوحين بأحسن لفظ وادقّ معنى، فالاستعارة على هذا النحو الذي فسّرنا تعدُّ أداة مهمة تستعين بها المشاكلة التحقيقية توصلاً الى إبراز المعنى بأحسن ما يكون. وجاءت صورة المشاكلة التحقيقية على نمطٍ عالٍ من التوازن جمالي بين اللفظ وقصد الشاعر في كلمة (لبسنا) و (لبستها) في سياق مدح المتنبي لابن العميد وهو يهنئهُ بعيد النيروز:

(١) ديوانه: ٣٦/٢.

ما لبسنا فيهِ الاكاليلَ حتى لَبستها تِلاعُـهُ ووهادُهُ[١]

فبعد أن ذكر (ما لبسنا فيه الاكاليل) على معنى وضع التاج المُزيّن بالألوان على الرؤوس، ونفي ذلك بقيد اننا لن نلبس حتى تلبس اراضي الصحراء المرتفعة والمنخفضة اكاليل الزهر على سبيل المُشاكلة، فالتلاع والوِهاد لا تلبسُ اكليلًا حقيقية، وإنّما استعار لها ذلك بطريق مصاحبة لفظ (لبسنا) الاول انسجاماً مع آلية المشاكلة التحقيقية وهذا المعنى الحسن الجميل هو ما اشار إليه أبو الفتح بن جني عندما قال في تفسير البيت: ((يريد – اي المتنبي – ان الصحراء قد تكامل زهرها فجعله كالأكاليل عليها)).[٢] ففي المشاكلة ما يؤدي الى تحسين الكلام تحسيناً معنوياً كما لمسنا، وهو ما تعارف عليه القدماء من العلماء، وقد يعود الحسن الى اللفظ في المشاكلة التحقيقية بما يظهر من مغايرة ملحوظة في مدلول الكلمة اللغوي.[٣]

أما ما تعكسه المُشاكلة من أثر إيقاعي في السّياق الشّعري، وهو ما تنبّه إليه أحد الباحثين فقال: ((فما نلمحه من اعتناء بالبُعد الموسيقي انطلاقًا من المستوى الصوتي . الفونولوجي . من مثل تكرار أصوات محددة في السّطر الشعري أو في المقطع الشّعري)).[٤]، فهذا النّص يؤكّد انسجام التكرير بطريقة المشاكلة مع المستوى الدلالي، فالإيقاع والمعنى أداتان لهذا الفن البديعي . أعني المشاكلة . وفي سياقهما تظهر فائدتهما، فالمُشاكلة بوصفها فنًا بديعيًا يشترك فيه الإيقاع مع الايحاء لرسم صورة المعنى هو ما يجعل لها سمة التأثير الواضحة في نفس المتلقّي، وقد

---

(١) ديوانه: ٤٧/٢.
(٢) نقل ذلك العكبري في شرح ديوان المتنبي ٤٧/٢.
(٣) ينظر: البلاغة الاصطلاحية ٣٦٦.
(٤) التوازي في شعر يوسف الصّائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، العدد الثاني، ١٩٩٨، ١٠.

((حمل النصّ الشعري للمتنبيّ المعيار التصويري للحدث الشعري، وقابليته على الأفعال القصدية وروح الفعل الخطابي، وحضور القصد الذي يتضمّن المعنى))[1]، فالصّورة الشّعرية مع ما تتركه آلية المُشاكلة من أثرٍ فنّيٍ ترتسم في النّص الشّعري على نحوٍ مؤثّرٍ يهزّ شعور المتلقّي ويتحرّك وجدانه فتتقبّل حواسّه الفكرة أيّما تقبّل، ففي أسلوب المُشاكلة التحقيقية مداعبة ومتعة للحسّ والعقلِ معًا.

وقد وظّف المتنبّي المُشاكلة التحقيقية في التعبير معتذرًا لسيف الدّولة بسبب انقطاعه عنه، ممّا أثار حفيظة سيف الدّولة فقال ملوّحًا بعذره ببليغِ العبارة وفصيحها:

ظلــمٌ لــذا اليوم وصْفٌ قبل رؤيتهِ   لا يصدُقُ الوصفُ حتّى يصدُقَ النّظرُ[2]

فهو يدعو سيف الدولة أن يبصر بعينيه سبب تأخّره وانقطاعه عنه دون أن يكتفي بالسّماعِ فقط من الوُشاة، ودلّت المُشاكلة التحقيقية على ذلك المعنى، ووقوعه على التكرير للفعل المضارع (يصدُق)، فقوله: ((لا يصدُقُ النظرُ))، مُشاكلة لقوله: ((حتى يصدُقَ الوصف))، فالوصف الصحيح الصّادق أمر ملزومٌ من صدق النظر، أي صحة النظر على وجه اليقين، وهنا ينفي الشّاعر أن يُظلم قبل أن تُنظَرَ حالهُ حقّ الرّؤية، ومثّلت المُشاكلة التحقيقية في السّياق الشّعري ملمحًا جماليًا يقودنا إلى القول بما ذهبت إليه د. وسن عبد المنعم في ما تحملهُ لغة الشعر من سلطة فنّية حين عبّرت عن هذا المعنى بقولها: ((إنّ للشّعر سلطة قادرة على تغيير المفاهيم والسّائد من الأعراف والتّقاليد، ...، إنّ المنفعة الجمالية قد تؤدي إلى أن

(١) حفريات الانساق الأبستمولوجية في شعر أبي الطّيب المتنبّي، علاء هاشم مناف، دار صفاء للنشر، عمّان، ط١، ٢٠١٢، ١٣٨.
(٢) ديوانه:٩٦/٢.

يكون الشّعر أكثر الأدوات التعبيرية خدمة للقضايا الإعلاميّة، لذلك تفوّق على النواحي التعبيريّة الأخرى)).[١]، وهذا ما انضوت عليه لغة الشعر عند المتنبّي التي عبّرت عن الحياة بتفاصيلها المعقّدة، ومفاهيمها الكلية.

وقوله وقد طابت رائحة البخور وارتفعت أصوات الخلاف والمغنّيين بحضور الأمير أبي محمدٍ الحَسين بن عبد الله فامتزجت الألحان والصّور على نحوٍ يحسُنُ معه الوصف:

أنشرُ الكِباءِ ووجــهُ الأميرِ وصوتُ الغِناءِ وصافي الخُمُورِ

فـداوِ خُماري بشِــربِي لها فإنّـي سكرتُ بِشِربِ الســرّورِ[٢]

فرائحة العُودِ . الكباء . الطّيبة، والغناء، والخمر، لا تجتمعُ لأحدٍ إلّا ويشربُ، إلّا أن الشّاعر سكرَ سرورًا من غيرِ شربٍ، وشاكل بقوله : ((سكرتُ بِشِربِ الســرّورِ))، شاكل قوله في صدر البيت ((فـداوِ خُماري بشِــربِي لها)) وإسناد الشرب للسرور وجهٌ استعاريٌ للاسم على سبيل مصاحبة اللفظ الثاني للأول، وهذا ما اتّسق عليه المغزى الدلالي للمُشاكلة في سياق البيت الشعري، فعالم الشعر عند المتنبّي فضاءٌ واسعٌ من امتزاج الحسّ بالعقل ((والشعريّة عند المُتنبّي نصّ شعريّ مكتوبٌ بالصورة والصوت باعتباره استدعاء مدروس لفعل الكتابة، ومنزلة كبيرة في الكلام والصوت، والمتنبّي عقلٌ واعٍ كامنٌ خلفَ إدراك الوعي الحِسّي)).[٣]

(١) وظيفة الشعر في التراث البلاغي النقدي عند العرب، د. وسن عبد المنعم، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ط١، ٢٠٠٩، ١٠٥.

(٢) ديوانه: ٢/١٤٢.

(٣) حفريات الانساقالأبستمولوجية: ١١٠.

ومن لطيف المشاكلة التحقيقية في اسمين تكرّرا هما (الجِبال والبحر)، ما جاء في قوله مُفتخرًا بنفسه:[١]

وكمْ مِن جِبالٍ جُبتُ تَشهَدُ أنّني الـ جبـالُ وبحـــرٌ شاهِدٌ أنني البحرُ

فشاكل في قوله ((أنني الجبال)) و ((أنني البحرُ))، ما تقدّم من ذكر الجبال والبحر، وأراد كم قطعتُ من جبالٍ سيرًا تشهدُ لي بالوقار والحِلمِ والجَلَد، وقصد بقوله: إنني الجبال ما تقدّم من المعاني التي يصحّ إطلاق صفتها على الجِبال، ودلّ قولُه : إنني البحرُ مشاكلة لذكر البحر قبله، فهو منبعُ الجُودِ والعطاء، ودلّت الصحبة بين الألفاظ على المشاكلة التحقيقية بينهم، وتحملُ المشاكلة . في هذا السّياق . ملمحًا من الطرافة وحُسن الإيقاعِ والتوازن بين ذلك، وقصد الشاعر من الفخر الذي لم يأتِ مُبتكرًا في تشبيهات الشعراء واستعاراتهم، واستعان المتنبّي بقدرته على التخيّل في الإتيان بصور حاكى فيها مظاهر الطبيعة من مشاهداته المختلفة، فالتخيّل ((تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وإن لم تعبّر عن شيءٍ حقيقيٍّ موجودٍ)).[٢]

ولعلّنا نستدلّ على الجمال الفنّي في العبارة الشّعرية من خلال المشاكلة بين اللفظين، فهي دليل الحسن والبهاء والطلاوة للّفظ، كما أنّها دليلُ حلاوة المعنى وإبراز قيمته، وهذا المفهوم الاستدلالي لتقييم النص هو ما صرّح به عبد القاهر الجرجانيّ عندما قال : ((لابدّ لكلّ كلامٍ تستحسِنُهُ، ولفظٍ تستجيدهُ، من أن يكون

(١) ديوانه: ١٤٩/٢.
(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، لبنان، ط٢، ٦٨: ١٩٨٤.

لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحّة ما ادّعيناه من ذلك دليل)).[1]

وجاء المتنبّي بالمشاكلة التحقيقيّة مرتين في قصيدة يمدح فيها أبا بكرٍ علي بن صالح الكاتب بدمشق، ويشهد فيها مفتخرًا بنفسه، وما انطوت عليه من فروسية ومقدرة على مقارعة الشّدائد:

إنّ بـرقي إذا برقْـت فِعالي وصليلي إذا صللْتَارتجازي[2]

فهو يخاطبُ سيفه بطريق المشاكلة التحقيقيّة، فإذا برق سيفه وصار جاهزًا للحربِ فقد برقت فعال المتنبّي أي استعدّت وجهُزت، وكذا الصليل الذي للسيف إذا سُمعَ له الصّوت، فإنّه شاكله بصليل آخر وهو ارتجاز منه وتوثّب للقِتال، وعندئذٍ جاد المعنى وحَسُن، فبريق الشّاعر وصليله مُشاكل لبريق السيف وصليله، إذا صار إلى ميدان المعركة وقارع الأعداء تشبيهًا به ومقارنة.

وجاءت المُشاكلة التحقيقيّة في الفعل الماضي المُسند إلى تاء التأنيث (جادت) في قول المتنبّي فيما يجري مجرى المثل:

كُلّما جادت الظّنونُ بوعدٍ عنكَ جادت يداكَ بالإنجازِ[3]

فالجود في اليدين فهما أدّاتا العطاء والبذل والكرم، واستعار ذلك المعنى . أي الجود . للظنون مجازًا على سبيل المُشاكلة التحقيقيّة ومصاحبة اللفظ لمثله، وإن تأخّر عنه، وقصد الشاعر إنّك تَعِدُ ما تستطيع انجازه، ولا تعدُ بما لا تستطيع،

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ أو ٤٧٤هـ)، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ٤١.
(٢) ديوانه: ١٧٥/٢.
(٣) ديوانه: ١٨٣/٢.

وأطلق تسمية الجود على اطلاق الوعد تماشيًا مع اللفظ المصحوب بعده، قوله: ((جادت يداك بالإنجاز))، فعندما ساق المتنبّي هذا التعبير المبسّط موظّفًا المشاكلة التحقيقية في الاتيان بالفعل على وجهين متغايرين في الدلالة فقد ((استطاع أن يثبت أن العمق الشعري وعمق اللغة الجمالي في (ظاهره وباطنه) كان وجودًا ومعنًى في حلقة اللغة الشعرية وكشفًا عن الإشارات، والأفكار من خلال الحسّ الشعبي الجماهيري، واستطاع المتنبّي أن يملك الحالة الذهنيّة للناس عبر مركزيّة اللغة وإشاراتها، وتصورها التمثيلي الذي لعب دورًا شعبيًا حسب المنظومة التعاقبيّة وأصواتها الجمعيّة)).[1] فكان صوت المتنبّي . على هذا الأساس . الصوت الصّادح بمعاناة الناس وآمالهم وطموحاتهم وحاجاتهم النفسيّة.

ورسم المتنبّي صورة المُشاكلة التحقيقيّة إزاء تعجّبه من مجمرة صنعها ابن العميد محشوّة بالنرجس والآس والدّخان يخرجُ من خلال ذلك فقال:

ونشرٌ مـن النّـدّ لكنّما مجامرُهُ الآسُ والنّـرجسُ

ولسنا نرى لهبـًا هاجَـهُ فهل هاجَهُ عزّك الأقعسُ؟[2]

فإن الرائحة الطيبة تفوح من النّدّ . وهو نوعٌ من الطّيب . إلّا أنّ مجامره الآس والنّرجس، ولا يعرف أن يخرج منهما دخان، ولا نار هيّجت له لهبًا ففاحت الرّائحة، فشاكل قائلًا متسائلًا : ((فهل هاجهُ عزّك الأقعسُ؟))، أي مجدك العالي الرفيع هل هو سبب انبعاث ذلك العطر، وجاء تكرير الفعل على جهة المشاكلة لما قبله، وجاء الاستفهام بـ (هل) لمعنى التعجّب بيانًا لاستعظام قدر الممدوح وعُلوّ شأنه، فبراعة التّخيّل عند الشاعر هي ما قاد إلى توظيف المُشاكلة التحقيقيّة في سياق النص

(١) حفريات الانساق الابستمولوجية في شعر أبي الطيب المتنبّي: ٢١٧.
(٢) ديوان المتنبّي: ٢/٢٠٧.

الشعري، وهناك من يطرب للإيقاع المحض بطريق تلك المشاكلة فتحدث الموسيقى في نفسه أريحيّة وطربًا، وهذا ما وقع في تفسير أبي هلال العسكري عندما قال: ((إنّ الألحان التي هي أهنأ للذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة، لا تتهيأ صنعتها إلّا على كلّ منظوم من الشّعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة)).(١)

وحَسُنَ الوجه البلاغي للمشاكلة التحقيقية في سياق رثائهِ أبي الهيجاء عبد الله بن سيف الدّولة:

فإن تَـكُ في قبـرٍ فإنّكَ في الحشى وإن تكُ طِفلًا فالأسى ليسَ بالطّفلِ(٢)

فقد عبّر الشاعر بأسلوب المُشاكلة عن لوعة الفقدان لذلك الشّاب الذي توفّي حديث السّن طفلًا، وشاكل ذلك قوله: ((فالأسى ليس بالطفل))، إشارة إلى ما يطول به عمر الحزن والأسى على الفقيد حتى أطول عمرًا ممّا عاش، فالحزن عليه متمكّنٌ من النّفس، وليس بالسهل اليسير الذي ينقضي أجله سريعًا، وجسّد المتنبّي ما جاش في صدره من شوق، وصبر للقاء الممدوح الذي شغفه حبًا:

والوجدُ يقوى كـما تقوى النوى أبدًا والصبر ينحلّ في جسمي كما نَحِلا(٣)

فبين الفعلين في صدر البيت ((والوجد يقوى كما تقوى النوى)) مشاكلة تحقيقية، فالشّوق يزداد كما يزداد البعد، وبين ذلك صورة المشاكلة في عجز البيت : ((والصبر ينحلّ في جسمي كما نحِلا))، وشاكل بقوله : والصبر ينحلّ كنحول الجسم، والمعنى على جهة الاستعارة إمعانًا في رسم الصورة الفنيّة بملامحها وعناصرها

(١) كتاب الصناعتين: ١٤٤.
(٢) ديوانه: ٤٦/٣.
(٣) ديوانه: ١٧٣/٣.

جميعًا، ولعلّنا نلحظ سمة العمق الدلالي للألفاظ التي وُظّفت للمشاكلة على وجهها التحقيقي .

وازدانت صورة المشاكلة التحقيقية حين وصفه خيل سيف الدولة ، وما كان عليه الجيش من البأس والقوة وأخذ الحيطة والحذر عند مواجهة الأعداء، فقال:

لها في الوغى زِيّ الفوارسِ فوقــها — فكُـلّ حصــــانٍ دارعٌ متلثّـــمُ

وما ذاك بخلًا بالنّفوس علـى القنا — ولكـنّ صــدم الشّر بالشرّ أحزمُ(١)

فقد وصف الشاعر الخيل بأنّها محصّنة مدرّعة، واحترس أن يكون ذاك حرصًا على الحياة خوفًا من الموت، ومواجهة العدو، لكن الأخذ بأسباب الحيطة والاحتراس هو القصد من الدروع والحصون، وناسب ذلك أن يأتي بالمشاكلة التحقيقية بقوله: ((ولكنّ صدمَ الشّر بالشّر أحزمُ))، فالشر الأول منسوب للعدو، والشّر الثاني هو اللفظ المُشاكل الذي أراد به مقابلة الشيء بمثله على جهة الرد بما هو أقدر عليه وأمكن، ولعلّ المتنبّي يقترب في هذا المعنى من المشاكلة التحقيقية في قوله تعالى : ((**وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا**)).(٢)، فالتعليل بالمشاكلة في عجز البيت الثاني صورة في الغاية من الجمال الفني في السّياق الشّعري، تتلاءم وطبيعة الإيقاع، فهو جمال دلالي وصوتي في آن واحد.

وساق المتنبّي صورة المشاكلة التحقيقية وهو يمدح المغيث بن علي العجلي، وما اتّصف به من خصال المروءة والكرم:

---

(١) ديوانه: ٣٨٠- ٣٨١.

(٢) سورة الشورى: الآية ٤٠.

تلذّ لـه المروءةُ وهي تؤذي   ومَن يعشَق يلذّ لـه الـغرامُ[1]

فيقرر الشاعر معنًى بليغًا: إنّ الكرم يؤذي صاحبه بما يؤثّر عليه بالفقر بعد الإنفاق، وشاكل ذلك بقوله في عجز البيت: ((ومن يعشق يلذ له الغرام))، فالمحبّ مضنّى القلب، تعب لما يصير إليه من شوق وهيام، فالفعل المشاكل (تلذ) هو ما تقدّم، وتقرير ذلك أن كل من عشق شعر بلذة تتداخله، فضلًا عمّا أتى به التكرير من اضفاء مزيّة فنيّة يظهر أثرها في تناسق الإيقاع الدلالي، فالحركة الإيقاعية لموسيقى الشعر عند المتنبّي تتماز بأنّها تغنى وتطرب، كما تأخذ أشكالًا انزياحيه وجمالية ساحرة، وتظهر هذه اللغة الانزياحية قوية توظيفيّة مع المشاكلة كما ظهرت مع التّجنيس.[2] وقوله من قصيدة يمدح بها عليًا بن أحمد المريّ الخراساني، ويشيد فيها بخصال جيشه من المَنَعة وقوة الشكيمة:

ونفوسٌ إذا انبرت لقتــالٍ   نفدت قبل أن ينفد الإقدامُ[3]

فالشّاعر هنا يصوّر هممَ أولئك الأبطال وعزائمهم التي احتوتها نفوسهم العالية، فإذا ما التقت هذه النفوس للقتال لم تأبه للموت، وربّما تنفد وتموت وتفنى ولكن يبقى الإقدام أثرًا شاخصًا على بسالتهم، ويخلّد معهم بخلود ذكراهم، وقد ناسب ذلك أن يشاكل الشاعر بإسناد الفعل (ينفد) للإقدام الذي صاحب (نفدت) المتعلق بفناء النفوس، فمزج بصورة المشاكلة التحقيقية بين المحسوس والمعقول على النحو المستحسن من المعنى اللطيف الذي ذكر عنه الواحدي قائلًا : ((يعلّمون النّاس الإقدام، يفنون وإقدامهم باقٍ)).[4]، فقد ربط المتنبّي في هذا السّياق ((بين الأسلوب

---

(١) ديوانه: ٤/٧٦.
(٢) ينظر: الانزياح الشعري عند المتنبّي: ١٤٩ ـ ١٥٠.
(٣) ديوانه: ٤/٩٩.
(٤) ينظر: شرح البيت في ما نقل العكبري: ٤/٩٩.

والغرض، وفي الوقت نفسه ربط بينه وبين المتلقّي، من حيث كان هذا المتلقّي يمتلك مشاعر وأحاسيس معيّنة، وعلى المنشئ أن يبلغ بأسلوبه مدى التأثير في هذه المشاعر وتحريكها)).[١]، وجاءت صورة المشاكلة التحقيقية موظّفة أحسن توظيف في قصيدة (الحمى) التي قال منها:

فإن أمرض فما مَرِضَ اصطباري وإن أُحْمَمْ فما حـمّ اعتزامــي[٢]

فأسند . على طريق المشاكلة . المرض بالصّبر والعزم، استعارة من المعنى الأول لمصاحبته لفظ (أمرض)، وأراد إنْ مرضت في جسدي فإن صبري وعزمي ماضيين على ما هما عليه من الحزم والاقتدار.

ويصوّر الشاعر بفنّية عالية من خلال مقدرته على التّخيل أن يمنحنا لوحة من الوصف بالشجاعة والعزيمة التي تحلّى بها هو ومن معه، وقد وظّف لهذا المعنى الجليل أسلوب المُشاكلة التحقيقيّة فقال:

بعزمٍ يُسيّرُ الجسمَ في السّرج راكبًا به، ويسير القلب في الجسمِ ماشيًا[٣]

واراد المتنبّي متخيلًا أنّهم ساروا إلى كافور يقصدونه بعزمٍ قويٍ، كأنّ الجسم فيهم مقيم في السّرج يسبق السّرج، وكأنّ القلب وهو مقيم في الجسم يسبق الجسم، إشارة إلى أنّ سيرهم لا تعوزه الثّقة ولا العزيمة، حتّى أنّ القلب يكاد يغادر موضعه مسابقًا، ولو كان ذلك حقيقة لمات صاحبه، ومن هنا يبرز الأثر الدلالي لفعل المُشاكلة التحقيقية (يسير) الثاني في قوله: ((ويسيرُ القلبُ في الجسمِ ماشيًا))، مشاكلًا في ذلك معنى اللفظ الأوّل لعبارة ((يسير الجسمُ في السّرج))، فحركة الجسم

(١) البلاغة والأسلوبية: ٨٥.
(٢) ديوانه: ١٥٠/٤.
(٣) ديوانه: ٢٩١/٤.

على السّرج ممكنة، متصوّرة لمُسابقته الزّمن، إلّا أنّ الحركة الثانية التي اسندها إلى القلب لا تُتصوّر إلّا مجازًا وإيحاءً لإضفاء دلالة المُبالغة في إيراد القصد فـ ((إذا كان المدلول الحقيقي معيارًا فإن المجاز انزياح عن هذا المعيار، وعدول عنه إلى مدلولٍ أو مدلولاتٍ خرى)).[١]، وقد تفطّن النّقاد العرب القاماء إلى الأثر الدلالي الذي تتركهُ هذه الخاصّية المجازيّة في لغة الشّعر عند المتنبّي . وفُهِمَت ميزتُها على التّوسع في المعنى . فإنّ الشّعراء بعد القرن الثاني الهجري كانوا قد فُتِنوا في استعمال اللغة المجازيّة وتوظيفها في أشعارهم؛ لبيان مقاصدهم، لا سيّما عند أبي نؤاس، وأبي تمّام، والمتنبّي، ولعلّنا نُدرك السّمة المجازية في قيام آلية المُشاكلة في سياق شعر المتنبّي الذي أستطلعنا أمثلة شاخصة منه ثمّ الاشارة من خلالها إلى ((أنّ المعاني الجديدة المُكتسبة ليست اعتباطية، وإنّما تستند في حملها المعاني الجديدة إلى المعنى الأوّل للّفظ، أي أنّ ثمّة صلة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي الجديد)).[٢] وهذا ما جعل مفهوم المُشاكلة . خصوصًا التحقيقيّة منها . يقترب في دلالته السّياقية من مفهوم الاستعارة كثيرًا.

---

(١) الانزياح الشعري عند المتنبّي: ١٦٤.
(٢) المصدر نفسه: ١٦٤.

المبحث الثاني

المشاكلة التقديرية

سبق أن قدمنا في التعريف بنوعي المُشاكلة تحقيقًا وتقديرًا، وتبيّن لنا أنّ المُشاكلة التقديرية هي ما كان اللفظ المُشاكِل فيها مذكورًا بلفظ المُشاكَل لوقوعه في صحبته تقديرًا أي اعتبارًا بالعقل لا حقيقة، ولعلّ في تقدير المعنى المُشاكَل للّفظ المُصاحَب على الوجه العقلي يجعل من الإيحاء والتأمّل والتخييل لدى المُتلقّي عناصرَ مهمةً في فهم أليتها وأثرها البلاغي في السّياق الشّعري، ونلحظ أنّ الأثر الموسيقيّ يخفّ و يقلّ في هذا النوع من المُشاكَلة؛ لأنّها ابتعدت عن آلية التكرير اللفظي الذي لمسنا أثرهُ الإيقاعي المؤثّر في السّياق مع النوع التحقيقي، ولمّا كانت المشاكلة التقديرية مداعبة للمُخيّلة، فقد ألقى الشّاعر بظلالها على شعور المتلقّي ووجدانه، وكانت الباعث له على التفكير الفنّي المنطقي، للكشف عن المعنى الذي شاكَلَهُ اللفظُ تقديرًا، وعليه فإننا نقف مع هذا النوع على دلالة لفظ واحد نتلمّس في تلك الدلالة دلالة أخرى يشير إليها ايحاءً، ويعرّض إليها تعريضًا، من ذلك قوله في سياق مدحه سيف الدّولة والإشادة بمفاخره:

لنا مَلِكٌ لا يَطَعم النَّوْمَ همُّهً ... ممَاتٌ لحيٍّ أو حياةٌ لميّتِ[(١)]

فجاء قوله: ((لا يطعم النّومَ))، مشاكلة لمعنى مقدّر يُستدلّ عليه بالتّأمّل والتّفكّر وهو اللفظ المُشاكَل المحذوف (يطعم الطّعام)، وعلى ذلك فالفعل المضارع المذكور (لا يطعم) في البيت هو اللفظ المُشاكِل، وقد استعير للنّوم مشاكَلةً لمعنى الأوّل الذي يتضمّن أصل المعنى وحقيقته، ودلّ البيت على المُبالغة في المدح لسيف

---

(١) ديوانه: ٢٢٧/١.

الدّولة، فهو لا يشتغلُ بالنّومِ لئلا يغفل أو يسهو، وإنّما همُّهُ وهمّتهُ إحياء أوليائه بالعطاء والنّوال، وموت أعدائه بالحرب والقتال، فعبّر بالحياة للميّت بالإكرام، والموت للحي بالنيل منه، وهي صورة بليغة متناسقة على نحوٍ من التّقابل الذي يثير ذهن المتلقّي ويبعثهُ على فهم صورة المعنى الكلّية في البيت الذي تضمّن مدحًا معلّلًا على سبيل التّعبير بالمُشاكلة التّقديريّة التي تقوم على الاستبدالية السّياقيّة التي يؤثّر فيها المجاز والتّكثيف للمعنى أيّما تكثيف، واللغة ميدانٌ رحبٌ لهذه المجازات والعلاقات؛ لأنّ ((نظام العلاقات اللغويّة يعتمد على محورين: أحدهما استبداليّ، والآخر تركيبيٌّ سياقيّ، وكُلّ كلمةٍ تكتسبُ قيمتها ودلالتها من وضعها في نظام هاتين العلاقتين، وما تفعله اللغة الأدبيّة هي أنّها تقوم بتكثيف وتوظيف لهذه الممارسات المجازيّة، ممّا يجعلُ الاستبدال فيها أصعب منالًا وأعزّ مطلبًا، وذلك نتيجةً لتوخّي العلاقات البعيدة، أو لارتباطها بمنظومات قيميّة ثقافيّة، ليست في مُتناول الجميع)).(١) وهو ما انسجمت عليه آليّة المُشاكلة التّحقيقيّة في السّياق، إذ يعبّر المتنبّي من خلال توظيف المُشاكلة التّقديريةّ في نصّه الشّعريّ، أقولُ يعبّر ((بالصّورة المُحَسَّة المُتخَيَلة عن المعنى الذّهني، والحالة النّفسيّة عن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الانساني، والطبيعة البشريّة، ثمّ يرتقي بالصّورة التي يرسمها، فيمنحها الحياة الشّاخصة، أو الحركة المتجددة، فإذا المعنى الذهني هيأة أو حركة، وإذا الحالة النّفسيّة لوحة، أو مشهد، وإذا النّموذج الانساني شاخصٌ حيٌّ، وإذا الطّبيعة البشريّة مجسّمة مرئيّة)).(٢)

ووظّف المتنبّي بشاعريّة عالية وتخيّل بارعٍ المُشاكلة التّقديريّة في لبس السّواد للخائف المستكين التّائب في قوله:

(١) بلاغة الخطاب وعلم النّص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢: ٢١٦ ـ ٢١٧.

(٢) التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، مطبعة أنوار دجلة، بغداد ، (د.ت)، ٣٦.

فلـــو كان يُنجـي مـن عليٍّ ترهـبُ ترهّبتْ الأمـلاكُ مَثنًـــى وموحـدًا

وكل امرئٍ في الشّرق والغربِ بعدها يعـدّ لــه ثوبًا مـن الشّعــر أسودا[١]

وأراد بعلي سيف الدّولة، فيقول: أن ليس أحدٌ تنجيه التّوبة من بطش عليٍ وسطوته، ولو كان ذلك لترهيب الملوك وأشار إلى هيأتهم في العدد اثنين اثنين وواحدًا واحدًا، مبالغة في الوصف، ثمّ أكمل مصورًا كمال ذلك الوقار والاحترام للممدوح الذي يهابهُ ويرهبه كُلُّ امرئٍ في شرقِ الأرض وغربها، فيلبس المُسوح أو الثوب الأسود مُعلنًا التّوبة والصّفح، لعلّ ذلك يُنجيه من بأس سيف الدّولة، فدلّ الشاعر من خلال توظيف المُشاكلة التقديريّة في بنيته الشّعريّة على دلالة التّصور للمعنى بطريقٍ خفيٍّ يستند إلى الإيحاء ((بل إنّه جعل دلالة هذا التعبير قادرة على التّحوّل إلى دلالة تصويريّة متى توفّر للشّاعر من رحابة الرّؤية الفنّية ما يُعين على توظيف هذا التّحول، أو لنَقُل تطويعه، طبقًا لمُقتضيات تلك الرّؤية، وتنوّع مستوياتها البنائيّة)).[٢]ولعلّنا نُدرك عمل المُخيّلة عند الشّاعر في أثناء توظيفه هذا النّوع من المُشاكلة في شعره، ويرى بعضُ المُحدثين ((أنّ من الجدّة التي يخلعها الشّعراء المُبدعون على صور التّشبيه المُتداولة إيرادها من جهة غير تلك الجهات التي أوردها عليها الشّعراء السّابقون، وأصبحت معلومة)).[٣]

فابتكار الصورة الدلاليّة من خلال توظيف المُشاكلة التقديرية في شعر المتنبّي، يُقابلُ مفهوم الوظيفة الفنّية للتخييل عند المُحدثين، إذ أصبح للتخييل عندهم وظيفة نفسيّة، شعوريّة، وجدانيّة، تُخاطب المَشاعر الإنسانيّة، فمدار الأمر وقياسه قائمٌ

---

(١) ديوانه: ٢٨٩/١.
(٢) شعر المتنبّي قراءة أخرى، محمد فتّوح أحمد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٩، ٧٥.
(٣) فنون التصوير البياني، توفيق الفيل، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٧: ١٥٨.

على ((إنّ ما هو واضحٌ أجملُ من الخفيّ، والمألوف أقرب إلى النّفس من الغريب، وما يُدرك بالحاسة أقوى ممّا يُدركُ بالعقل أو غيره، وما هو حاضر أوضحُ من الغائب، وما تُعانيه بنفسك أقرب ممّا يُعلمك به غيرُك)).(١)

وصوّر المتنبّي الضّربة التي نالها محمد بن عبد الله العلوي بصورة تشخيصيّة تُشير إلى بسالته، وعلامة شاخصة على شجاعته، بوصفه بطل المواجهة:

فاغتَبَطـتْ إذ رأتْ تزيّنها بمثـلِهِ والجِـراح تحسِدُها

وأيقن النّـاس أنّ زارعـها بالمَكرِ في قلبه سيحصدُها(٢)

اغتبطتْ الضّربة لمّا رأت تزيّنها بوجه الممدوح، فحسدتها الجراح إذ لم تَنلْ ما نالته تلك الضّربة من الشّرف، وقد وظّف الشّاعر عنصر التّشخيص عندما وصف الضّربة بالغبطة، والجراح بالحسد، وحسّن المعنى عندما شاكلَ تقديرًا (الزّرع) وأسنده لضربة المكر فقال: (زارعها بالمكر)، فشاكل المعنى الأصلي الذي يكون عليه الزّرع للنبات على وجه الحقيقة، واستعار له اللفظ على سبيل المُصاحبة بالمعنى، وكذا الحال بالنسبة لقوله : (سيحصدُها)، فإنّ الذي مكر به بهذه الضّربة زارعٌ سيحصد زرع ما زرع، أي يُجازيه الممدوح بجزاء مثلهِ يومًا ما، فالبناء الشّعري من شعره يقوم على ذلك التّوازن الملحوظ بين الصورتين المتداولتين لديه، الأولى: صورة الممدوح الفاضلة والإشادة بخصائصها، والثّانية: صورة عدوّه الخائرة الجبانة ((إذ يقوم الوجه الإيجابي للممدوح باستدعاء الوجه السّلبي لعدوّه، فلا نكاد نطالع صورة الأول، إلّا وفي مواجهتها، أو على حواشيها صورة الآخر صريحة أو مضمرة، وتفسير ذلك لا يحتاج إلى كبير عناء؛ لأنّ عالم الشّاعر كان من الصّراع والجيشان

(١) البيان في فن الصّورة، مصطفى الصاوي الجويني، دار المعرفة، مصر، ١٩٩٣: ٧٩.
(٢) ديوانه: ٣١٢/١، وينظر: شرح البيت في الصّفحة نفسها.

والتّفجير بحيث لا يدع مجالًا للحيدة أو الوسطيّة، فلا مكان عنده للألوان الحائلة، والنّاس لديه حبيبٌ أو عدوّ، ومحيط الأوّل موزّع بين الموالي والخصوم، وحتّى هؤلاء الخصوم بدورهم ليسوا على شاكلةٍ واحدةٍ، فمنهم من يجاهر بالعداوة ويُكاشف بالحقد، ومنهم من يُظهر الودّ ويطوي جوانحه على الضّغينة، ومن ثمّ تتنوّع وسائل التّعبير عن الفريقين، حيث يغلبُ في الحالة الأولى استخدام التّسميات المُباشرة والصّفات الصّريحة، على حين تسودُ في الحالة الثّانية نبرة الإيماء والتّعريض)).[(١)]، فاللفظ المُشاكِل يسعى إلى دلالة تحويليّة توليديّة جاءت نتيجة نقل صورة اللفظ الأوّل من معنى إلى معنى آخر، أو هو توليد معنى من معنى يُدركُ بالعقل ويُتصوّر بالذهن ((فأمر التّحول الدلالي . شأنه شأن حقيقة اللغة في جذورها الأولى . إنّما يُعزى إلى قانون الحاجة، والحاجة مولّد للوسيلة، بل وللعضو المنجز لها، ولمّا كانت اللغة مسارًا حيويًا على درب الزمان، لزم أن تكون لها نوافذ مفتوحة على مضاعفات الوجود والحضارة بما أنّ ((مشرّع)) الكلام لا يتسنّى له في لحظة من لحظات الوجود اللغوي أن يُغلق سجلّ حاجيات الانسان من اللغة)).[(٢)] وهو ما يُسعى إليه الشّاعر من خلال توظيف المُشاكلة التّقديريّة بوصفها الأداة المُناسبة لإقامة المعاني الدّالة على القصد بشاعريّة عالية، تُعدّ مؤشّرًا واضحًا على الحالة الإبداعية التي يتمتّع بها الشاعر، التي عُدّت صفة مُلازمة لشعره في أي غرض يقصده، فالشّعرُ بناءٌ فنيٌّ قائمٌ على التّوسع في المعنى من خلال التخييل والذهاب بالنّفس فيما ترتاح إليه، وتلتذ به.[(٣)]

---

(١) شعر المتنبّي قراءة أخرى: ١٢٨.
(٢) التفكير اللساني في الحضارة العربيّة، عبد السلام المسديّ، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط٢، ٢٠٠٩: ٢٣٣.
(٣) ينظر: فنون التصّوير البياني: ٢٠٣.

وقال المتنبّي معبرًا بصورة المُشاكلة التّقديريّة وهو يفخرُ بنفسه:

يحـلُّ القَنا يـومَ الطّعانِ بِعقوتي فأحرمه عِرضي وأطعمُهُ جِلدي[١]

فهو يقول: لا أهربُ مهما زاد عليّ الطّعنُ واشتدّ وطيس المعركة، لذلك فهو يُطعمُ جلده الرّماح . على سبيل المُشاكلة . فالإطعام لِما له روحٌ، وأسند ذلك للرّماحِ مجازًا، فهو يجعلُ ذلك الإطعام وقاية لعرضه من الدّنس والضّيم، فإذا أصيب جلدهُ بالطّعن أهون عليه من أن يُعاب غرضهُ بالفرار تقريرًا للشّجاعة التي تحملها نفسهُ الأبيّة الصّامدة، وهي صورة موحية بعمق دلالي الي قصد الشّاعر الذي صوّر لغته الشّعريّة بالصّور المجازيّة عبر توظيف المُشاكلة التقديريّة التي تستند في بنائها التّصويري على الخفاء والبناء الإيقوني ((بل يُمكن أن يُقال في مُقابل ذلك أنّه لا شعر بدون مجاز، على أن نفهم من كلمة ((مجاز)) دلالة عريضة بالقدر الكافي تتجاوز ما استقرّت عليه الاعراف البلاغيّة؛ فكلّ رسالةٍ أدبية هي بالضّرورة موقعة، متراتبة، متشاكلة، ملتبسة، متقاطعة، ... الخ)).[٢]، ولمّا كان المتنبّي شاعر المعاني البعيدة التي لا يُدرَك مدلولُها إلّا بعد مزيدٍ من التّفكّر، فقد نالت هذه المُشاكلة نصيبها الوافر في شعره بوصفها فنًا مُخالجًا لشُعور المُتلقّي وإثارة تخييله.

إنّ كُلّ عمل ابداعي يسعى إلى تحقيق الانسجام والتّوازن الدّقيق من خلال غايته في نقل التجربة إلى المتلقّي، والتأثير فيه وامتاعه، إذ أكّدت الكثير من الدّراسات أنّ المخيّلة هي المسؤول الأول في عمليّة تنظيم هذه الأعمال، وضبط عمليّة التعادل والتّوازن المنسجم فيها، مُعلنةً أهميّة الخيال في تمثيل الأشياء الحسّية وتصويرها

---

(١) ديوانه: ٢/٦٠.
(٢) بلاغة الخطاب وعلم النّص: ٦٣.

وفقًا لروافده، ومُعطياته الفنّية التي تفرد الأعمال الإبداعيّة وتميّزها عن غيرها من الأعمال الأدبية.(١)

كما صوّر المعنى في وصف المُعاناة التي ألمّت به من العِشق فقال:

ضنًى في الهوى كالسّمِ في الشّهدِ كامنًا

لذذتُ بـه جهـلًا وفــي اللّــذة الحتفُ(٢)

فهو يقولُ أنّ في العِشق ضنًى، مُستترًا كامنًا كما السّم في العسل، وهذه صورة من التّشبيه التّمثيلي، وحمل المعنى في عجز البيت على المُشاكلة التّقديريّة في قوله: (لذذتُ به جهلًا)، مُشاكلة للفظ محذوفٍ يقدّر بالتّلذذ بطعمِ الشّهد، فصوّرت المُشاكلة قصد الشّاعر ممتزجًا بالإيحاء، ولمّا كانت المُشاكلة بنوعها التّقديري تبتعد عن آلية التّكرير للفظ، فقد اقتصر الأثر الفنّي فيها على جماليّة التّصوير الفنّي للمعنى الذي جاء به اللفظ المُشاكِل وهو يرمزُ ملوّحًا إلى شبيهه من التشكيل اللفظي أعني اللفظ المُشاكَل . فمزيّة التّخيّل هي التي يسمو بها الشّاعر إلى مرتبة الإبداع، ولمّا كانت المُشاكلة التّقديريّة من البديع المعنوي الذي يتعلّق بالمهارة في التّفنن بالمعنى بعيدًا عن موسيقى الألفاظ، فقد استبعد بعضُ الباحثين المعاصرين دراستها في نطاق الدّراسة الايقاعيّة لجرس الألفاظ مكتفيًا بفنون البديع اللفظي كالتّجنيس والسّجع وغيرها. ولعلّ لهذا الامتزاج الواضح بين الاستعارة بوصفها فنًا بيانيًا،

---

(١) ينظر: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر أحمد عصفور، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠: ٨٦.

(٢) ديوانه: ٢٨٩/١.

والمُشاكلة بوصفها فنًا بديعيًا، وآلية التداخل بين الفنين عندما رأوا أنّها تطلب نقل الاسم من أصله إلى غيره للتشبيه.[١]

وقال المتنبّي موظّفًا المشاكلة التقديرية في تصوير المعنى الذي قصد إليه:

إذا ما النّاس جرّبهم لبيبٌ فإنّي قـد أكلتُهُم مذاقـًا[٢]

فقد دلّ على خبرته بالنّاس، ومدى معرفته بهم أكثر من أيّ لبيب؛ لأنّي أكلتهم، وهو وجه المشاكلة التّقديريّة على وجه المجاز، بينما اللبيب ذاقهم فقط، وهي مشاكلة تقديريّة أيضًا لمعنًى محذوف يفسّره لفظ الذّوق المذكور، الذي يكون في حقيقته للطّعام والشّراب، ولاشكّ في أنّ الآكل أكثر معرفةً بالطعام من الذّائق، فالملمح الاستعاري للفظ الذّوق في بيت الشّاعر أحد أهم معاني التّخييل، وهي ما يمنح الشّعر، والذّهن القدرة التّخييلية على جمع أشياء من صور مركّبة لم تكن لتجتمع لولا الاستعارة، وأثرها في منح الصورة الشّعريّة دلالات جديدة تتجاوز الدلالات في أصول وضعها المألوف إلى معانٍ مختلفة.[٣] وتقترب المُشاكلة التقديريّة في آليتها وبنائها الفنّي من نمط الاستعارة المكنية التي يكون فيها أثرا الايحاء والتّخييل في النّص الشّعري أكثر عمقا واتّساعًا ممّا سواهما، لذلك فقد عدّها البعض من موضوعات البيان من قبيل المجاز المرسل ذي العلاقة السببيّة بإطلاق السبب وإرادة المُسبب، وأرجح الآراء أن المُشاكلة من المحسنات البديعيّة؛ لأنّها تُسهم في نقل المعنى من لِباسٍ إلى لباس آخر غير مألوف، ممّا يحدث عجبًا

(١) ينظر: موسيقى الألفاظ، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط٥، (د.ت): ٥٣، وأسرار البلاغة: ٣٦٠.
(٢) ديوانه: ٣٠٩/٢.
(٣) ينظر: مبادئ النّقد الأدبي، أ. ا. ريشاردز، ترجمة مصطفى بدري، مراجعة لويس عوض، وزارة الثّقافة، مصر، ١٩٦٣:٣١٠.

أو طربًا. [١]، ومن المعلوم أنّ الألفاظ تكتسب سمتها الأسلوبيّة في انتظامها مع بعضها في حدود تركيب يُميّزها. [٢]

وقد وظّف الشّاعر لفظ (الذّوق) في سياق آخر يتعلّق بما يكابدهُ العاشقون من تجربة مرّة، لا يعرف قسوتها إلّا من جرّبها وعاش معاناتها فكان أن أسند الذّوق للعشق على سبيل المُشاكلة التّقديريّة في سياق التّعجّب من حال مَن لا يَعشَق:

وعذلتُ أهلَ العِشقِ حتّـى ذقتـُهُ فعجبتُ كيف يموتُ من لا يعشقُ[٣]

وحسّن المعنى عندما أسندَ الذّوق للعاشق مجازًا، فجعله كالطّعام المحسوس على نمطٍ من التّصوير والإيحاء الذي يثير فيه انفعالَ المتلقّي على نحوٍ يجعله متفاعلًا مع القصد الذي سعى إليه المتنبّي، ولعلّ انسجام المعنى الاستعاري (المُشاكِل) مع سياق البيت هو ما أضفى الجمال في نسيج النّص وبنائه الفنّي بعد حذف المعنى المُشاكَل والتّعريض به على جهة لفظه المُستعار، ولا شكّ في أن بنية الاستعارة تستند في تأويلها إلى إدراك التّحول في الخصائص بين المُستعار والمُستعار له، وفي قدرة المؤوّل على إدراك هذا التّحوّل، وتستند كذلك إلى نظامٍ عامٍّ من المؤوّلات، فيه وظيفة العلامة أنّها تصف مضمون وظيفة علامة أخرى، فالمعنى الاستعاري يقوم على قدرة ايحائيّة ابتكاريّة لمعنى ثانٍ من خلال توظيف اللفظ نفسهُ مرّتين ظهورًا وخفاءً، فهي ميزة الدلالة الموسوعيّة التي انماز بها هذا النّوع من المُشاكلة فاحتيج معهُ إلى التّأمّل والتّفكّر في إصابة القصدِ الذي أراده الشّاعر.[٤]ويبرز هنا

(١) ينظر: المظاهر البديعيّة وأثرها الأسلوبيّ (رسالة ماجستير): ٢٨٢ ــ ٢٨٣..
(٢) ينظر: فن بلاغة القُرآن: ٤٩.
(٣) ديوانه: ٢٤٠/١.
(٤) ينظر: نظريّة التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣: ٩٣.

الأثر الجليّ للتخييل الذي يُعدّ ((من أجمل الفنون التي يرجعُ النظر فيها إلى جهة المعنى)). [1]

فخيال الشّاعر قائم على منتج لجملة من الايحاءات التي تؤدي به إلى توظيف بعض فنون البلاغة، لا سيّما البديعيّة منها في سياقاتها النّصية على النحو الذي يوافق ما جاءت به الدّراسات اللسانيّة الحديثة، وهذا ما يفسّره التّوظيف البلاغي للمُشاكلة التقديريّة التي يبرز فيها جانب الايحاء من خلال اللغة المجازيّة المُعتمدة على الحذف والتّقدير أساسين لها؛ إذ ((وقف الفكر اللغوي في الحضارة العربية من قضيّة التّحولات الدلاليّة موقف المُنظّر الذي حاول اشتقاق حقيقتها اللّسانيّة، واستنباط مؤسستها الأصوليّة بما يتجاوز حدّ التّقنين البلاغي على نهج البيانيين. وفلسفة المجاز في الموروث اللغوي العربي إنّما تصدر رأسًا عن جدليّة المُواضعة بوصفها مُحرّكًا توليديًا بذاتها في صُلب اللغة)).[2]

ووظّف المتنبّي المُشاكلة التّقديريّة في سياق مدحه لسيف الدّولة وهو يذود عن حياضه بشعره فقال مصورًا ذلك:

رميتُ عداهُ بالقَــوافي وفضلِهِ وهُنّ الغوازي السالماتُ القواتِلُ[3]

فقوله: ((رميتُ عِداهُ بالقوافي))، مُشاكلة تقديريّة لمعنى الرّمي بالسّهام والرّماح، واسناد الرّمي إلى القوافي للعدوّ مجازًا، وهذا ما اقتضته طبيعة هذه المُشاكلة وآليتها من تحريك ذهن المُتلقّي إلى مزيدٍ من التّخييل والإيحاء، فالمتنبّي يرمي بالقصائد المتضمّنة لفضائل الممدوح، يرمي به أعداءه فيقتلهم غيظًا وحسدًا، ووصف تلك

(١) الخيال الشعري العربي:٢..
(٢) التفكير اللساني في الحضارة العربية: ٢٢٤.
(٣) ديوانه: ٣/١٢٦.

القصائد بالقواتل الغوازي السّالمات أي التي تُصيبُ ولا تُصابُ، فتسلمُ من الأذى، وهذه البراعة في تصوير المعنى هي المقصد الذي رمى إليه المتنبّي من وراء توظيف المُشاكلة التّقديريّة في البيت على نحوٍ ينسجمُ مع الصّرامة والشّدّة اللتين يتّسق عليهما غرض المديحِ في موضع الشّجاعة وميدان مواجهة الأعداء، وقد اتّسق البناء الصّوتي مع الدلالة فمثّل نمطًا فنيًا من الايقاع الدلالي المؤثّر الذي اختار له الشّاعر ألفاظه اختيارًا موفقًا، وكأنّه قد اطّلع على ما قالهُ أبو هلالٍ العسكريّ في سياق حديثه عن التّمازج الفنّي بين دلالتي الصّوت والمعنى: ((وإذا أردْتَ أن تعملَ شعرًا فأحضر المعاني التي تُريدُ نَظمها فِكركَ، وأخطرها على قلبِك، واطلب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية، ولا تتمكّن منه في أخرى، أو أن يكون في هذه أقرب طريقًا وأيسر كُلفةً منه في تلك، ولأن تعلُو الكلامَ فتأخذهُ من فوق، فيجيء سلسًا سهلًا ذا طلاوةٍ ورونقٍ، خيرٌ من أن يعلوكَ فيجيء كزًّا فجًّا ومُتجعّدًا جَلِفا)).(١) فالمُشاكلة التّقديريّة تخضع ـ في تركيبها الفنّي وبنائها التّصويريّ ـ إلى الجانب العقلي، فالمعنيان المذكور منهما ـ أعني المُشاكِل ـ والمحذوف ـ أي المُشاكَل ـ بينهما من التّرتيب العقلي والاستنباط المنطقي ما يعزّز فاعليّة هذا الفنّ بهذا النّوع المذكور ـ أعني المُشاكلة التقديرية ـ تلك الفاعليّة التي يرصدها المتلقي فيتأثّر ويطرب، وعليه فإنّ فحوى هذا الفن البديعي يتأصّل من خلال توليد صور ذهنيّة يصنعها تخيّل الشّاعر المبدع وقدرته على الإتيان بتراكيب لغويّة قائمة على الانزياح، وتأسيسًا على هذا المفهوم فقد حدّد القرطاجنّي مناحي التخييل في الشعر من جهاتٍ أربعٍ هي:

---

(١) كتاب الصّناعتين: ١٣٩.

أ. جهة المعنى.

ب. جهة الأسلوب.

ج. جهة اللفظ.

د. جهة النّظم والوزن.

فهذا التحديد لمعنى التخييل ـ عند الشاعر ـ يشير إلى نظرية متكاملة فيها يستورد الشّاعر من أفكار الفلاسفة ومناهجهم الكثير، حتى يصل بالتعبير إلى الوسائل المنطقيّة في عملية تفسير المتلقّي للنصّ.(١) ولعلّ حضور عنصريّ التّشخيص والايحاء مع طبيعة المُشاكلة التّقديريّة هو ما يُعلّلُ سرّ بلاغتها، ويُحيلُ على الإحساس بجماليّة النّص الشّعري، والشّعور بالرّوح الفنّية التي تعمل كما الجاذبيّة التي تجذب المتلقّي وتشدّه إلى تفسير المعنى السّياقي الذي يجسّده التّركيب الشّعري الذي يتضمّن لفظ المُشاكلة التّقديريّة، وسبيل الإتيان بهذا النّمط من المُشاكلة يشير إلى فاعليّة التّخيّل عند الشّاعر المُبدِع الذي يصوّر من خلاله المتنبّي المعنى تصويرًا يحقّقُ الغرض، على وفق مُبالغة مستحسنة مقبولة للاستعارة الحظ الأوفر في تشكيلها ((وفي ضوء تلك الصّياغة فإن الصورة التي تولّدها أساليب التّخييل ومظاهره؛ ناتجة من الترابط والتتابع الدلالي لصور متسلسلة في نسق تصويريٍ منسجمٍ تتفاعل معًا لتجسيد فكرة أو حقيقة منشودة، بالإضافة إلى أنّ فكرة التّخييل والايهام تستثير المعاني الخفيّة وتؤلّف بينها لتُشكّل صورًا ترتقي بالتعبير إلى قمّة الإبداع الفنّي)).(٢)

(١) ينظر: المظاهر البديعيّة وأثرها الأسلوبي في التعبير القرآني: ٢٤٧.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤٧.

وقال المتنبّي يمدحُ عليًا بن أحمد المُرّي وقد وظّف لذلك صورَ المُشاكلة التّقديريّة:

هابكَ اللّيلُ والنّهارُ، فلو تنـ ـهاهما لَـم تَجُرْ بكَ الأيّامُ[1]

فجاءت المُشاكلة التّقديريّة في قوله : ((هابكَ الليلُ والنّهارُ)) مُشاكلةً للفعل المُشاكَل المحذوف (هابَ) الذي يصلحُ للعدوّ، والصّورة هنا تجري على المُبالغة والايحاء والتّجسيم في تصوير شجاعة الممدوح، ومكانه من الرّفعة والمجد، وهذه الدوائر التصويريّة المترددة على هذا النّحو في شعر المتنبّي تُحيلنا على أن نتّفق مع القول بأنّ: ((تنوّع النّماذج التي نيطت بها هذه الدّوائر، واختلاف المواقف التي قِيلت فيها، لا يعكس تناقضًا في علاقات الشّاعر، أو اضطرابًا في مواقعه من ممدوحيه، بقدر ما ينمّ عن ديمومة الرّؤية الإبداعيّة وتكامل زواياها، فلم يكن المتنبّي يرى في كافور أو سيف الدّولة أو من عداهما إلّا تجسيدًا للمثال الأعلى الذي قضى حياته يتطلّع إليه ويبحث عنه، وقد يحبط أمله في واحدٍ من تجلّيات هذا المثال فينصرف عنه هاجيًا أو شاكيًا، ويروح يتعلّق بآخر، وبين اليأس والرّجاء قد تتغيّر الأسماء والأشكال والمُلابسات، ولكنّ المعنى الكامن وراءها واحدٌ لا يتغيّر، والقيمة المُستوحاة منه ثابتة لا تتبدّل، وفي هذا سرّ اتّساق العالم الشّعريّ، وتناغُم مُعطياته الفنّية)).[2] ولعلّنا نلحظ في آلية الحذف للفظ المُشاكَل ما يدلّ على مجازيّة هذا النوع من المُشاكلة، والتّعبير بهذا الأسلوب اشتهر عند الشّعراء المحدثين، وشاع

---

(١) ديوانه: ١٠٢/٤.
(٢) شعر المُتنبي قراءة أخرى:١٣١-١٣٢.

حتى صار أظهر من الحقيقة وأعرف منها على اظهار القصد فأصبح أسبق للفهم.[1]

والمُتنبّي بوصفه تركيبًا معقّدًا من التّطلّعات والآمال والطّموحات، كان يمثّل مشاعرَ أمّة قويّة الرأي، جريئة في الطّرح، لا تعرفُ لليأس طريقًا، وكان شعره المُتنفّس الإعلامي لآرائه وأفكاره، فأجاد تصوير تلك المعاني بلغة عميقة الأبعاد، بين تصريحٍ وتعريض، ووضوحٍ وغُموض، فديوانه سجلٌ حافلٌ بأمنياته التي ظلّ يكافح وينافح في سبيل تحقيقها، فذاع شعرُهُ وانتشر مُصرحًا بما نال وما لم ينل ممّا كان يصبو إليه، أقولُ سطّر معانيه على أروع ما يكون من التّصوير الفنّي الذي طرقنا بعض أبوابه من تجنيس ومُشاكلةٍ، وما زال يفتحُ أبوابًا أخرى للباحثين لا ينتهي عديدها، وهذا ما يُفسّر مقولته الشعريّة الخالدة في بيته المشهور:

أنامُ ملءَ جُفونِي عن شَوارِدِها　　　ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختَصِمُ[2]

(١) ينظر: فنون التصوير البياني: ٣٩.
(٢) ديوانه: ٣٨٨/٣.

الخاتمة

بعد هذه الرّحلة الشّيقة التي امتزج التّعب فيها مع لذّة البحث في رحاب شعر أبي الطّيب المتنبّي، لا أدّعي بلوغ الغاية أو التّوصّل للنهاية في الكشف عن المزايا الفنّية في التّوظيف البديعيّ للتجنيس والمُشاكلة في شعره الذي حفل بأنواع البديع وفنونه المتشعّبة ممّا جعله في المكانة الأسمى والدّرجة الأعلى بين الشعراء، وأقف ـ ختامًا ـ عند النقاط الآتية:

١. اشترك التّجنيس التّام والمُشاكلة التّحقيقيّة في الخطّ والصّورة، إلّا أنّ أسلوب المُشاكلة كان الأرفع شأنًا في التّعبير البلاغي من التّجنيس التّام، إذ ارتبطت المُشاكلة باللمحة الاستعاريّة وكان يُشمّ من خلالها رائحة المجاز، وهذا ما لا يتوافر في التّجنيس، ومن المعلوم أن من المعنى ما يظهر ويتجلّى بالوجه المجازي ما لا يمكن تأديته على الوجه الحقيقي؛ إذ لا بدّ في أسلوب المُشاكلة من قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي للفظ الثاني ـ المُشاكِل، إذ إنّ المشاكلة التقديرية تمنح المتلقّي مجالًا أوسع في التخيّل والتأمّل.
٢. يشترط في التّجنيس بأنواعه جميعًا الاختلاف في المعنى بين اللفظين على وجه المُغايرة الدّلاليّة المعجميّة في سياق الشّاهد، بينما تجمع علاقة المُشابهة من خلال الصّورة الاستعارية بين لفظي المُشاكلة ـ تحقيقًا وتقديرًا ـ.
٣. المُشاكلة التقديريّة بوصفها أكثرُ إيحاءً وقدرة على بعث المتلقي على التّأمل والتّفكير، أقول كانت الأبلغ والأقوى في ايضاح المعنى على الوجه الاستعاري فيها والذي اعتمد طريق المشاكلة لما هو خفيّ مقدّر بالعقل، بينما يكشف المنشئ عن طرفي المشاكلة بلفظهما في النوع التحقيقيمن

المُشاكلة وهذا ما أشار إليه ـ بصراحة ـ إلى قدرته الإبداعيّة وامتلاكه للتّخيّل الذي جعله مالكًا زمام التّصوير الفنّي للمعنى ببراعةتثير انتباه المتلقّي، وتلفت نظره إلى السّر الجمالي في النّص الشّعري،فإن براعة النّظم في التّجنيس والمشاكلة التحقيقيّة. على وجه الخصوص ـ تظهرُ من خلال تماثل الألفاظ تماثلًا يفصح عن فطنة عقليّة امتلكها الشّاعر المتنبيّ تمكّن بتوظيفهما من ايهام المتلقّي بالطّرح اللفظي المكرر ثمّ المباغتة له بمعنًى غير متوقّع على جهة الحقيقة أو المجاز، فتوظيف هذين الفنين البديعيين لا يتسنّى إلّا لشاعر متمكّن انقادت له اللغة على وفق احساس مرهف وطبيعة ذوقيّة عالية.

٤. مثّلت المشاكلة التحقيقيّة ـ التي تأخّر فيها اللفظ المشاكَل ـ صورة أحسن من الأخرى التي تجري على أصلها في النّوع نفسه ـ أي لا تقديم فيها ـ ويلحظُ هذا الحُسن فيها من خلال السّياق الدّلالي الذي يجعل منها أقرب إلى المجاز.

٥. يُلقي الأثر الصوتي (الإيقاعي) بظلاله على السّياق الدلالي الذي يكون فيه اللفظان المتجانسان أو المتشاكِل؛ ويبرز ذلك الأثر في آلية التّكرير اللفظي التّام في التّجنيس التّام والمشاكلة التحقيقيّة على وجه الخُصوص.

٦. تكون القرينة في المُشاكلة نوعين: لفظيّة، كقول الشّاعر:

قالوا اقترح لنا شيئًا نجد لك طبخهُ　　قلت: اطبخوا لي جبّة وقميصًا

فالقرينة التي منعت إرادة المعنى الحقيقي هي ذكر لفظي (الجبة) و(القميص)، وهذا ما أدّى إلى حمل اللّفظ الثّاني على المُشاكلة حتّى صار معناه (خِيطوا)، وقرينة معنويّة تظهر في قدرة المُشاكلة من النّوع الثاني ـ

التّقديري ـ على الانزياح في رسم المعنى من خلال الاسترجاع التّصويري لصورة اللفظ الأول المحذوف على جهة المماثلة.

٧. تلاقح المستوى الدلالي مع الصّوتي لإبراز القيمة الفنّية للتجنيس بأنواعه والمُشاكلة بنوعيها، إذ لا يمكن الفصل بين المستويين في بيان الفوائد والنّكت البلاغيّة في سياق شعر المتنبّي في الأبيات التي تمّ الاستدلال بها، فالقيمة التعبيرية للمشاكلة، وما تنطوي عليه من أثر تكريري يثري الايقاع الموسيقي الناتج عن التردد من جهة، والأثر التخييلي الحسن الذي يستبقي أثرها المعنوي في سياق شعر المتنبّي.

٨. الزّخرفة اللفظيّة التي انماز بها الفنّان البديعيّان خاصّة عند تمامهما، فتظهر للناظر صورة تشكيليّة من الأحرف المُتتابعة على نحوٍ يلفت الانتباه إلى السّمة الجماليّة التي استوى بها كلّ من التّجنيس والمُشاكلة في شعر المتنبّي.

٩. مثّل شعر المتنبّي مساحة واسعة لاستحضار المعاني البديعيّة من خلال صورتين متناظرتين في آليّة كلّ منهما في النّص الشّعري هما صورتي التّجنيس والمُشاكلة اللتين يصعب التمييز بينهما إلّا بعد طول تأمّل وتمثّل لشواهدهما مع التّحليل الفنّي.

١٠. يقابل مصطلح المُشاكلة في الدّرس اللساني الحديث اصطلاح المغايرة، إذ يسعى كلا المصطلحين إلى السّعي للتناسب الدلالي، وتلتقي المشاكلة في الدّرس النقدي الحديث المفارقة وهذا ما يربط النّقد بالبلاغة، إذ تستوعب بُنية التناسب كثيرًا من مظاهر البديع وفنونه، لا سيّما فنّي التّجنيس والمُشاكلة، لأنّها تعكس الوظيفة الأسلوبية التي يحققها هذان الفنان في

السّياق الدلالي لاعتمادهما في الأساس ظاهرة (المُصاحبة)، إذ تتجلى في هذين الفنين البديعيين علاقتا (السّبك المعجمي) و (القرائن) التي تحقق بدورها ضربًا من التّماثل والتّكافؤ.

١١. أحسن ما يكون التّجنيس في الشعر إذا جاء عفوًا دون قصد أو تكلّف من قِبل الشّاعر، وكان لتوظيف نوعي التجنيس (المضارع والاشتقاق) في شعر المتنبّي الحيّز الأكبر كما مرّ بنا، وكذا المُشاكلة إذا استحضر الشّاعر دلالاتها السّياقيّة دونما قصد منه، وهذا ما دلّت عليه النّصوص الشعرية المُنتقاة من شعر المتنبّي.

١٢. توظيف المتنبّي للتجنيس والمشاكلة في شعره منح الصّورة الشّعريّة لمسات فنّية حسّنت المعنى وزيّنت اللفظ، فكان التّماثل الصّوتي، والعمق الإيحائي بين الألفاظ باعثين على استحضار الموسيقى التّصويريّة في النّص الشّعري، وحثّ المتلقّي على التّأوّل للمعاني، وأكثر ما ظهر ذلك في سياق الجانب التحليلي لنمط المُشاكلة التقديريّة، التي كانت الأقدر على الكشف عن التّخيّل الإبداعي للشاعر، وإثارة التّخييل لدى المتلقّي في الوقت نفسه.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- **أبو عمرو بن العلاء وجهوده في اللغة والنحو**، زهير غازي زاهد، مركز دراسات الخليج، البصرة، ١٩٨٧.
- **أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي**، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرين، بيروت، (د. ت).
- **أسرار البلاغة**، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدّة، السّعوديّة، ط١، ١٩٩١ .
- **الأسس الجمالية في النقد العربي**، عزّ الدين اسماعيل، الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- **الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية**، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعة للدراسات، ط١، ١٩٨٤.
- **الأسلوب ـ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية** ، أحمد الشايب، مكتبة النهضة، ط٧، ١٩٧٦.
- **الأسلوبية والأسلوب**، عبد السّلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥ .
- **الإعجاز البياني في العدول النحوي السياقي**، د. عبد الله علي الهتاري، دار الكتاب الثقافي، عمّان، الأردن، ٢٠٠٨ .
- **الأغاني** ، لأبي الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) تحقيق د. سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط٢، (د. ت) .

❖ **الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب**، أحمد مبارك الخطيب، دار الحوراء، اللاذقية، سوريا، ط١، ٢٠٠٩.

❖ **أنوار الربيع في أنواع البديع**، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١٢٠ هـ)، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٨.

❖ **الإيضاح في علوم البلاغة**، القزويني (ت ٧٣٩هـ) تحقيق ابراهيم شمس الدّين، دار الكتب، بيروت، (د.ت) .

❖ **البديع**، لأبي العباس عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٩هـ)، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧.

❖ **البديع تأصيل وتجديد**، منير سلطان، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٦.

❖ **البديع**، علي بن أفلح العبسي، دار بولاق، مصر، ط١، (د.ت).

❖ **البديع في ضوء أساليب القرآن**، د. عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.

❖ **البرهان في علوم القرآن**، محمد بن عبد الله الزركشي (ت ٧٤٩هـ)، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعرفة، بيروت، ١٣٩١هـ.

❖ **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، د. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط٢، ١٩٥٢.

❖ **البلاغة الاصطلاحية**، عبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

❖ **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.

- ❖ **البلاغة العربية في البيان والبديع**، د. سامي أبو زيد، جامعة الاسراء الخاصّة، ط١، ٢٠١١ .
- ❖ **البلاغة العربية قراءة أخرى**، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ط٢، القاهرة، ٢٠٠٧.
- ❖ **البلاغة عند السكاكي**، أحمد مطلوب، مكتبة النّهضة، بغداد، ط١، ١٩٦٤.
- ❖ **البلاغة فنونها وأفنانها**، فضل حسن عباس، دار النفائس، الأردن، ط١٢، ٢٠٠٩.
- ❖ **البلاغة والأسلوبية**، عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط٥، ٢٠٠٦.
- ❖ **البلاغة والأسلوبية**، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط٢٠٠٩،٣.
- ❖ **البيان العربي (دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى)**، بدوي طبانة، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٧٢.
- ❖ **البيان في فن الصّورة**، مصطفى الصاوي الجويني، دار المعرفة، مصر، ١٩٩٣.
- ❖ **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، الأردن، (د.ط).
- ❖ **التجديد الموسيقي في الشعر العربي**، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧.
- ❖ **تحرير التّحبير**، لابن أبي الاصبع المصري العدواني، (ت ٦٥٤هـ)، تحقيق حفني محمد شرف، النهضة، القاهرة، ط١، ١٩٥٧ .

❖ **التحرير والتنوير**، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، (د.ط).

❖ **التصوير الفني في القرآن**، سيد قطب، مطبعة أنوار دجلة، بغداد ، (د.ت).

❖ **التصوير المجازي . أنماطه ودلالاته . في مشاهد القيامة في القرآن**، د. إياد عبد الودود الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.

❖ **التفكير اللساني في الحضارة العربيّة**، عبد السلام المسديّ، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط٢، ٢٠٠٩.

❖ **التقابل والتماثُل في القرآن الكريم**، فايز عارف القرعان، المركز الجامعي، الأردن، ط١، ١٩٩٤

❖ **التّكرير بين المُثير والتأثير**، عزّ الدين علي السّيد، ط٢، دار الكتب، مصر، ١٩٨٦ .

❖ **التلخيص في علوم البلاغة**، للقزويني، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧.

❖ **تهذيب الإيضاح**، لجلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الدمشقي (ت٧٢٦هـ)، شرح وتهذيب عز الدين التنوخي، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ١٩٤٨.

❖ **ثقافة المتنبي واثرها في شعره**، هدى الأرناؤوط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ط١، ١٩٧٧.

❖ **الجامع الصحيح**، محمد بن اسماعيل البخاري، تحقيق محمد زهير، ط١، القاهرة (د.ت).

❖ **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب**، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

- **جنان الجناس**، خليل بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ)، تحقيق هلال ناجي، بغداد، (د.ط) ، (د.ن).
- **حضور النّص ـ قراءات في الخطاب البلاغي النّقدي عند العرب ـ** أ.د. فاضل عبود التميمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢.
- **حفريات الانساق الأبستمولوجية في شعر أبي الطّيب المتنبّي**، علاء هاشم مناف، دار صفاء للنشر، عمّان، ط١، ٢٠١٢.
- **خزانة الأدب وغاية الإرب**، لابن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ)، تحقيق محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط).
- **الخصائص**، لابن جنّي (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، (د.ت).
- **خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية**، عبد العظيم ابراهيم محمد، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٩٩٢ .
- **الخيال في الشعر العربي** ، محمد الخضر حسين التونسي، المطبعة الرحمانية، تونس، (د.ط)، ١٩٢٠.
- **الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح**، د. علي محمد هادي الربيعي، دار صفاء للنشر، عمّان، ط١، ٢٠١٢.
- **دراسات منهجية في علم البديع**، الشحات محمد أبو ستيت، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.
- **دراسة في البديع وجمالياته**، محمود محمد محمدين، دار الكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

❖ **دلائل الإعجاز**، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ أو ٤٧٤هـ)، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٤.

❖ **دلالة الألفاظ**، إبراهيم أنيس، المطبعة الأنجلو مصريّة، القاهرة، ١٩٥٨.

❖ **ديوان أبي تمام**، تقديم وشرح محيي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨.

❖ **ديوان أبي الطّيب المتنبّي** بشرح أبي البقاء العكبريّ (ت ٦١٠هـ) المُسمّى التّبيان في شرح الديوان ، ضبط نصّه وصحّحه د. كمال طالب، دار الكُتُب، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨م.

❖ **ديوان أبي نوّاس**، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠١١.

❖ **ديوان بشّار بن برد**، قرأه وقدّم له إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠١٠.

❖ **ديوان الخنساء**، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.

❖ **ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد**، دار الفكر، بيروت، ط٢، (د.ت).

❖ **ديوان عمرو بن كلثوم**، جمعه وحققه أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.

❖ **الزّمان والمكان في شعر أبي الطّيب المتنبّي**، د. حيدر لازم مطلك، دار صفاء للنشر والتّوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٨.

❖ **زمن الشّعر**، أدونيس، دار السّاقي، بيروت، ط٥، ٢٠٠٥.

❖ **سرّ الفصاحة**، لابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ)، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٦٩.

- **الشخصية، بناؤها، تكوينها، أنماطها، اضطرابها**، مأمون الصالح، دار أسامة للطباعة، عمان، ٢٠٠٧.
- **شعر المتنبّي قراءة أخرى**، محمد فتّوح أحمد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٩.
- **الشّعر والزّمن**، جلال الخيّاط، دار الحرّة للطباعة، بغداد، ١٩٧٥.
- **الصبح المنبئ عن حيثية المتنبّي**، يوسف البديعي، تحقيق محمد السّقا ومحمد شتا، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٤.
- **الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، جابر أحمد عصفور، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
- **الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ)، مراجعة محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
- **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغيّة نقديّة**، د. محمد الواسطي، دار نشر المعرفة، الرباط، ط١، ٢٠٠٣.
- **عضوية الموسيقى في النّص الشعري**، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، ط١، الأردن، ١٩٨٥.
- **العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده**، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢.
- **عيون الحكمة**، ابن سينا أبو عليّ الحُسين بن عبد الله، تحقيق عبد الرّحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة، ١٩٥٤.

- ❖ **فتح القدير**، محمد بن علي الشوكاني (ت ١٢٥٠هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٨١.
- ❖ **فجر الإسلام**، لأحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥.
- ❖ **الفلك الدائر على المثل السائر**، لأبن أبي الحديد (ضمن الجزء الرابع من المثل السائر) تحقيق: الدكتور أحمد الحوفي، والدكتور بدوي طبانه، دار النهضة، القاهرة، (د. ت) .
- ❖ **فن الجناس**، علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٥٤.
- ❖ **فنون التصوير البياني**، توفيق الفيل، ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٧.
- ❖ **في حداثة النص الشعري**، علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢٤، (د.ت).
- ❖ **في الشّعريّة**، د. كمال ابو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧.
- ❖ **في المصطلح النّقدي**، أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي، العراق، (د.ط)، ٢٠٠٢.
- ❖ **القاموس المحيط**، مجد الدين الفيروز آبادي (ت٨١٧هـ)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥.
- ❖ **كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)**، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية شركة أبناء شريف الأنصاري، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.
- ❖ **الكشف والتنبيه على الوصف والتشبيه**، صلاح الدين بن خليل بن أيبك الصفدي (ت ٧٦٤ هـ)، تحقيق د. هلال ناجي ووليد بن أحمد الحسين، الحكمة، بريطانيا، (د.ط)، (د.ت).

❖ **الكناية، محاولة لتطوير الإجراء النّقدي**، إياد عبد الودود الحمداني، المطبعة المركزية، جامعة ديالى، ط٢، ٢٠١١.

❖ **لسان العرب**، جمال الدين بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (ت٧١١)، تحقيق عبد الله الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم الشاذلي، دار المعارف، مصر ، (د.ت).

❖ **مبادئ النّقد الأدبي**، أ. ا. ريشاردز، ترجمة مصطفى بدري، مراجعة لويس عوض، وزارة الثّقافة، مصر، ١٩٦٣.

❖ **المتنبي شاعر الفاظه تتوهج فرساناً تأسر الزمان**، د. علي شلق، مطبعة الشعب، بغداد، ط١، ١٩٧٨.

❖ **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، لضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

❖ **المحور التّجاوري في شعر المتنبّي دراسة في النّقد التّطبيقي**، د. أحمد علي محمد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤.

❖ **المذهب البديعي في الشعر والنقد**، رجاء عيد، مكتبة الشباب للنشر، ١٩٧٨.

❖ **المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها**، د. عبد الله الطيب ، ط٢، دار الفكر، ١٩٧٠.

❖ **المزهر في علوم اللغة**، جلال الدين السيوطي (٩١١هـ)، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

❖ **المصباح المنير في علم المعاني والبيان والبديع**، بدر الدين بن مالك الأندلسي (ت٦٨٦هـ)، القاهرة، المطبعة الخيرية، ط١، ١٣٤١هـ.

- ❖ **المطوّل على التلخيص**، شرح سعد الدين التفتازاني (ت٧٩١هـ)، مطبعة عامر ومطبعة أحمد كامل، القاهرة، ١٣٣٠هـ.
- ❖ **مع المتنبّي**، طه حسين، دار المعارف، مصر، ط١٣، (د.ت).
- ❖ **معاني القرآن**، للفراء أبو زكريا يحيى بن زياد (ت ٢٠٧هـ)، الدار المصرية للتأليف، مصر، ١٩٦٦.
- ❖ **معجز أحمد شرح ديوان أبي الطّيب المتنبّي**، المنسوب لأبي العلاء المعرّي (ت ٤٤٩هـ)، تحقيق د. عبد المجيد ذياب، ط٢، ٢٠١٢ .
- ❖ **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مجدي وهبة، وكامل المهندس، لبنان، ط٢، ١٩٨٤.
- ❖ **المعجم المفصل في علوم البلاغة**، انعام فوال عكاوي، دار الكتب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥.
- ❖ **مفتاح العلوم**، لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠١١.
- ❖ **مفهوم الشعر دراسة في التراث النّقدي**، جابر عصفور، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
- ❖ **مقالات في النّقد**، ت . س. اليوت، ترجمة د. لطيفة الزّيات ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)
- ❖ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، لحازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقيّة، تونس، ١٩٦٦.
- ❖ **مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح (ضمن شروح التّلخيص)**، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د.ت).

- **موسيقى الألفاظ**، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط٥، (د.ت).
- **نظريّة التأويل**، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣ .
- **نظرية الشعر عند الفلاسفة من الكندي حتى ابن رشد**، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.
- **نقد الشّعر**، لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧)، تحقيق كمال مصطفى، مطبعة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩.
- **النكت في إعجاز القرآن**، علي بن عيسى الرماني (ت٣٨٦هـ)، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م.
- **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، فخر الدّين الرّازي (ت٦٠٦هـ)، تحقيق د. أحمد حجازي السّقا، دار الجيل، بيروت، والمكتب الثّقافي، القاهرة، ط١، ١٩٩٢ .
- **وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية**، د. عائشة حسين فريد، دار قباء للنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- **وظيفة الشعر في التراث البلاغي النقدي عند العرب**، وسن عبد المنعم، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ط١، ٢٠٠٩.
- **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، لأبي العباس شمسُ الدين بن خلّكان (ت ٦٨١هـ)، تحقيق احسان عباس، دار صادر، بيروت ، (د.ت).

الرسائل والأطروحات:

❖ **بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطيّة**، عبد الرضا بهية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧.

❖ **الجناس في القرآن الكريم**، أسماء سعود الحطاب، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٨.

❖ **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، علاء حسين عليوي البدراني، أطروحة دكتوراه، الجامعة العراقية، كلية الآداب، ٢٠١٢.

❖ **المشاكلة بين اللغة والبلاغة**، عبد الرحمن عبد القادر العربي، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، ٢٠٠٢.

❖ **المظاهر البديعية وأثرها الأسلوبي في التعبير القرآني**، هدي صيهود زرزور، رسالة ماجستير، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الانسانية:٢٠١٤.

الدّوريات:

❖ **التّخيل وأثره في إبداع التشبيهات الشعريّة، رؤية الصفدي (ت٧٦٤هـ) مثالًا،** فاضل عبود التميمي، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة ديالى، مجلة ديالى، ٢٠١٣م.

❖ **التوازي في شعر يوسف الصّائغ وأثره في الإيقاع والدلالة**، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، ع٢، ١٩٩٨.

❖ **النّظرية الاستبدالية للاستعارية**، مجلة حوليات الآداب، جامعة الكويت، الحولية الحادية عشرة.